

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomról:

H. Frenz: O'Neill és a modern európai drámaírók

T. Vianu: Madách és Eminescu

Révay J.: Boccaccio hetedfélszáz éve

Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje

✱

KÖNYVEK

1964 | 1

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Szerkeszti

KÖPECZI BÉLA

Segédszerkesztő

HOPP LAJOS

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13.

Tel. 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–12 óra
között

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓNÁL, Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon 111-010 MNB egyszámlaszám:

46. Csekkbefizetési számlaszám: 05-915-111-46

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN, Budapest V. Váci utca 22. Telefon: 185-612.

a POSTA KÖZPONTI HIRLAPIRODÁNÁL Budapest V., József nádor tér 1. Telefon: 180-850. Csekk-számla: egyéni 61.257.

közületi 61.066

(Példányonként megvásárolható a Posta nagyobb árusítóhelyein is.)

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Vidosa László

A kézirat nyomdába érkezett: 1964. I. 18,

Példányszám: 1350

Terjedelem: 14, 3 (A/5) ív

Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25.380

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

Tartalom

1964. január—december

X. évfolyam

<i>Anyiksz, A. A.</i> : A dráma nagy költője	411
<i>Blažiček, Pr.</i> : Modernség és hagyományörzés Jiří Wolker költészetében	207
<i>Frenz, H.</i> : Eugene O'Neill és a modern európai drámaírók	1
<i>Kassák L.</i> : A magyar avantgard három folyóirata	215
<i>Kettle, A.</i> : Shakespeare négyszáz év után	400
<i>Kott, J.</i> : Titánia és a számárfő	434
<i>Lehmann, U.</i> : Felvilágosodás és klasszicizmus mint a német és orosz összehasonlító irodalomtörténet kérdése	26
<i>Lukács György</i> : Shakespeare időszerűségének egyik aspektusáról	430
<i>Marković, S. Ž.</i> : Expresszionizmus a jugoszláv irodalomban	195
<i>Mohay Béla</i> : A mai ausztrál irodalom arca	391
<i>Pálffy Endre</i> : Hagyomány és újítás a két világháború közötti román irodalomban	184
<i>Štáski, J.</i> : Avantgardizmus a lengyel költészetben a két világháború között	167
<i>Steiner, G.</i> : Világirodalom és világirodalomtudomány	384
<i>Szenczi Miklós</i> : Shakespeare a szovjet kritikában	421
<i>Vartanov, A.</i> : Az idő eldönti a vitát. (Az irodalom és a képzőművészet viszonya)	367
<i>Vianu, T.</i> : Madách és Eminescu	15
<i>Vörös László</i> : Vita a szépről a szovjet esztétikában	33

DOKUMENTUM

<i>Báder Dezső</i> : Gerhart Hauptmann levelei Hatvany Lajoshoz	445
<i>Bataillon, M.</i> : A filológia újjászületése Chapel Hillben	49
<i>Carré, J.-M.</i> : Előszó Marius-François Guyard könyvéhez	41
<i>Domokos Sámuel</i> : Ismeretlen Eminescu-nekrológ a budapesti La revue de l'Orient-ban	264
<i>Illés László</i> : Írni — állást foglalni?	448
<i>Jean-Paul Sartre</i> megmagyarázza a Szavakat (<i>J. Piatier</i> riportja)	454
<i>Sándor László</i> : Anton Straka kilenc levele 1940-ből	256
<i>Weltek, R.</i> : Az összehasonlító irodalom válsága	42
<i>Zsirmunskij, V. M.</i> : A szláv népi eposz történelmi-összehasonlító megvilágításban	55

SZEMLE

<i>Adamová, Z.</i> : Tanulmánykötet a csehszlovák—magyar irodalmi kapcsolatok történetéből	275
<i>Bellyei László</i> : Magyar, cseh, orosz és német nyelvű könyv Hasekról	289
<i>Bojtár Endre</i> : A szocialista irodalom születése	277
<i>Bojtár Endre</i> : A szovjet összehasonlító irodalomtudomány 1960 óta	62
<i>Bisztray György</i> : Orbis Litterarum	108
<i>Bor Kálmán</i> : Helicon	117
<i>Dán Róbert</i> : Magyar irodalom — héberül (Önálló kiadványokban)	479
<i>T. Erdélyi Ilona</i> : Rivista di Letterature Moderne e Compareate	104

<i>Fried István: A magyarországi szlavisztika kezdeteihez</i>	295
<i>Hopp Lajos: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae</i>	122
<i>Hopp Lajos: Cahiers de littérature comparée</i>	119
<i>Hopp Lajos: Revue de Littérature Comparée</i>	98
<i>Mályuszné Császár Edit: Német drámaírók magyar színpadon (1790—1867)</i>	468
<i>Neményi Kázmér: Tomasi di Lampedusa regénye a kritikák tükrében</i>	463
<i>Radó György: Magyar—ukrán történelmi kapcsolatok a szépirodalomban</i>	302
<i>Révay József: Boccaccio hetedfélszáz éve</i>	126
<i>Sípos István: A tragikumról (Megjegyzések N. Jasztrebova tragikumelméletéről)</i>	459
<i>Štaski, J.: Zagadnienia rodzajów literackich</i>	112
<i>Sziklay László: Az Acta Litteraria száma a budapesti Összehasonlító Irodalomtudományi Konferenciáról</i>	271
<i>Sziklay László—Bojtár Endre: Čapekről — nyugaton és keleten</i>	281
<i>Vajda György Mihály: Adatok az észak-amerikai összehasonlító irodalom történetéhez</i>	72
<i>Vajda György Mihály: Összehasonlító Irodalomtörténeti Lapok</i>	115
<i>Voigt Vilmos: A finn irodalomtudomány és az összehasonlító kutatás</i>	79
<i>Voisine, J. és Leroy, J. P.: Az összehasonlító irodalom oktatása a lille-i egyetemen 1962—63-ban</i>	58
<i>Institut voor Algemene Literatuurwetenschap (Utrecht)</i>	89
<i>A Szlavisták Nemzetközi Kongresszusa. Szófia, 1963.</i>	
I. Irodalomtörténet (<i>Sziklay László</i>)	91
II. Stilisztika (<i>Gáldi László</i>)	95

KÖNYVEK

<i>Allen, W.: Tradition and Dream (Katona Anna)</i>	357
<i>Bayley, J.: The Characters of Love (Vámosi Pál)</i>	355
<i>Bienek, H.: Werkstattgespräche mit Schriftstellern (—sl—)</i>	519
<i>Binni, W.: Poetica, critica e storia letteraria (T. Erdélyi Ilona)</i>	348
<i>Bruneau, J.: Les débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831—1845. (Hopp Lajos)</i>	509
<i>Burn, A. R.: The Lyric Age of Greece (Falus Róbert)</i>	486
<i>Csuka Zoltán: A jugoszláv népek irodalmának története (Póth István)</i>	335
<i>Derche, R.: Études de textes français (Fodor István)</i>	146
<i>Dömötör Tekla: Az újkori színjátszás kialakulása Kelet-Európában (Sziklay László)</i>	330
<i>Drug, Št.: Edo Urx. Život a dielo novínara a revolucionára (Sziklay László)</i>	317
<i>Drug, Št.: Kapitoly k začiatkom socialistickej literatúry na Slovensku (Sziklay László)</i>	315
<i>Duhamel, G.: Problèmes de civilisation (Fodor István)</i>	150
<i>Etiemble, R.: Comparaison n'est pas raison (Hopp Lajos)</i>	141
<i>Franičević, M.: Književnost jučer i danas (Lőkös István)</i>	520
<i>Friedenthal, R.: Goethe — Sein Leben und seine Zeit (György József)</i>	505
<i>Голенищев-Кутузов.: Итальянское Возрождение и славянские литературы X-XI веков (Angyal Endre)</i>	332
<i>Gustafson, A.: A History of Swedish Literature (Bisztray György)</i>	489
<i>Hamburger, K.: Von Sophokles zu Sartre (N. Gy.)</i>	152
<i>Hart, C.: Structure of Motif in Finnegans Wake (Vámosi Pál)</i>	148
<i>Herzog, W.: Grosse Gestalten der Geschichte (Kunszery Gyula)</i>	154
<i>Hettner, H.: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert (Klaus Hammer)</i>	492
<i>Highet, G.: The Anatomy of Satire (Kenyeres Zoltán)</i>	143
<i>Iosifescu, S.: În jurul romanului (Gáldi László)</i>	325
<i>Иванов, В.: Формирование идейного единства советской литературы 1917—32г.г. (Bojtár Endre)</i>	318
<i>Jefferson, D. W.: Henry James and the Modern Reader (Kretzoi Miklósné)</i>	511
<i>Jelínek, A.: Vítězslav Nezval (Bojtár Endre)</i>	323
<i>Kaiser, J.: Grillparzers dramatischer Stil (N. g. B.)</i>	508
<i>Карпу, Э.: Финляндская литература и Россия, 1800—1850 годы. (Voigt Vilmos)</i>	500
<i>Kindermann, H.: Theatergeschichte Europas I—IV. Bd. (Mályuszné Császár Edit)</i>	134
<i>Кобилецкий, Ю.: Натан Рибак (Sándor Judit)</i>	324
<i>Kristensen, S. M.: Digntingsens teori (Bisztray György)</i>	497
<i>Lajolo, D.: Il „vizio assurdo”. Storia di Cesare Pavese (T. Erdélyi Ilona)</i>	353
<i>Madsen, B. G.: Strindberg's naturalistic theatre (Bisztray György)</i>	510

Mann, Th.: Briefe I—II. (<i>Kunszery Gyula</i>)	517
Mantran, R.: Istanbul dans la seconde moitié du XVII ^e siècle (<i>Hopp Lajos</i>)	147
Mayer, H.: Ansichten zur Literatur der Zeit (<i>Fáy Árpád</i>)	156
Mongrédién, G.: Les Précieux et les Précieuses (<i>Hopp Lajos</i>)	350
Moody, A. D.: Virginia Woolf (Writers and Critics) (<i>Kocztur Gizella</i>)	514
Moritz, K. Ph.: Schriften zur Ästhetik und Poetik (<i>Komáromi Sándor</i>)	144
Murko, M.: Izbrano delo (<i>Angyal Endre</i>)	515
Nicolescu, C. G.: Viața lui Vasile Alecsandri (<i>György Sándor</i>)	333
Paulsen, W.: Die Ahnfrau (<i>Komáromi Sándor</i>)	149
Petrnách, J.: Patnáct let české literatury 1945—1960. (<i>Bárkányi Zoltán</i>)	334
Pitsch, M.: La vie populaire à Paris au XVIII ^e siècle (<i>Hopp Lajos</i>)	356
Попиванов, I.: Принципи на литературната композиция (<i>Sipos István</i>)	349
Purdom, C. B.: A Guide to the Plays of Bernard Shaw (<i>Kocztur Gizella</i>)	513
Reich-Ranicki, M.: Deutsche Literatur in West und Ost (—SL—)	354
Rice, E.: The Living Theatre (<i>Varannai Aurél</i>)	521
Runes, D. D.—Schnieper, X.: Illustrierte Geschichte der Philosophie (<i>Nádor György</i>)	494
Schnelle, K.: Aufklärung und klerikale Reaktion (<i>Salyámosy Miklós</i>)	492
Schützinger, H.: Ursprung und Entwicklung der arabischen Abraham-Nimrod Legende (<i>Komoróczy Géza</i>)	497
Seel, O.: Aristophanes oder Versuch über Komödie (<i>N. Gy.</i>)	151
Smith, G. R.: A Classified Shakespeare Bibliography 1936—1958. (<i>Kéry László</i>)	485
Smoljan, O.: Friedrich Maximilian Klinger (<i>Klaus Hammer</i>)	503
Steiner, G.: The Death of Tragedy (<i>Mihályi Gábor</i>)	351
Szauder József: Olasz irodalom — magyar irodalom (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	499
Сельвинский, Н.: Студия стиха (<i>Gáldi László</i>)	495
Szmydtowa, Z.: Rousseau—Mickiewicz i inni szkice (<i>Jan Ślaski</i>)	145
Tomčík, M.: Na prelome epoch (<i>Sziklay László</i>)	321
Vianu, T.: Studii de literatură universală, și comparată (<i>Gáldi László</i>)	326
Watt, F. W.: John Steinbeck (<i>Batári Gyula</i>)	151
Wilson, E.: Patriotic Gore. Studies in the Literature of the American Civil War (<i>Kovács József</i>)	352
Wyka, K.: Modernizm polski (<i>Bojtár Endre</i>)	319
Actes du III ^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (<i>Hopp Lajos</i>)	137
Almanach der Gruppe 47 (—is—)	154
Comparative Literature. Method and Perspective (<i>Vajda György Mihály</i>)	142
Emlékkönyv Julius Dolanský 60. születésnapjára (<i>Sziklay László</i>)	341
Essays and Review from the Times Literary Supplement 1962. (<i>Fekete Sándor</i>)	490
Gogol în literatura română. 1860—1960. (<i>Csatári Dánielné</i>)	502
Indiana University Conference on Oriental-Western Relations; Asia and the Huma- nities (<i>Miklós Pál</i>)	139
История русского романа (<i>Karancsy László</i>)	487
История русской литературы конца XIX—начала XX—века (<i>Lakatos Katalin— Ujhelyi Gabriella</i>)	338
Jaroslav Vlček és Jozef Škultéty levelezése (<i>Sziklay László</i>)	152
Schriftsteller der Gegenwart (—is—)	155
Słownik Jezika Adama Miczkiewicza, Tom. I. (A—C) (<i>Benkő László</i>)	506
Studies in English Renaissance Literature (<i>Sarbu Aladár</i>)	490
Шюдő поэт (<i>Radó György</i>)	346
Социалистический реализм в литературах народов СССР (<i>Gerencsér Zsigmond</i>)	153
Tarybu Lietuvos rašytojai (<i>Bojtár Endre</i>)	337
Tchékhov en Roumanie. 1895—1960. (<i>Csatári Dánielné</i>)	503
Zbornik u čast Stjepana Ivšića (Stjepan Ivšić-emlékkönyv (<i>Angyal Endre</i>))	339

HÍREK 132, 358, 523

BEÉRKEZETT KÖNYVEK 157, 527

BIBLIOGRÁFIA

Irodalomelméleti Repertórium 1963. II. félév 528

*Eugene O'Neill és a modern európai drámaírók**

Eugene Gladstone O'Neill beleszületett a színházba; apja, James O'Neill színész volt, a századfordulón tűnt fel gróf Monte Christo szerepében. Ezek után nem meglepő-e, hogy a fiú — a színműíró — egész életén keresztül gyanakodva nézte a színházat?! Egyáltalán nem. A fiatal O'Neill mindig érezte, és joggal, hogy apja eljátszotta a tehetségét, hogy sikere tulajdonképpen bukás volt. Annak az embernek, aki nagyszerű Shakespeare-színész, egy második Edwin Booth lehetett volna, csakhamar nem maradt ereje másra, mint hogy eljátssza gróf Monte Christót. O'Neill elég korán megtanult még egyet-mást apja nemzedékének amerikai színházáról, s ezek a dolgok mély nyomot hagytak lelkében. Különösen az, hogy a színész a világ közepe — sztár, mindenki úgy táncol, ahogy ő fütyül. Habozás nélkül, kénye-kedve szerint változtat a darabon, meghúzza a szöveget, átrendezi a jeleneteket, a főbb szerepeket az eredetihez képest túlhangsúlyozza stb. Nem csoda tehát, hogy Eugene O'Neill mindig ragaszkodott az eredeti szöveg érintetlenségéhez, megtiltotta, hogy a szerepeket, a monológokat bármi módon megcsonkítsák, és hosszas színpadi utasításokban fejtette ki elképzeléseit a karakterek megformálásáról, a szereplők külsejéről, bizonyos gondolatok megfelelő tolmácsolásáról. Nyilván sosem bízott meg teljesen a színészekben és a rendezőkben.

Eugene O'Neill ifjabb éveiben keresztül-kasul bebarangolta az Egyesült Államokat és végighajózta a tengereket. Itt találkozott hőseivel: Olsen, Yank, Cockney, Dutchie, Anna Christie, Mat Burke és társaik ezeknek az utaknak köszönhetik létüket; ők, az „ördögi vén tenger” mind-egy-testvér számkivetettjei, elveszett lelkek galériája, ezek a szimpla, zagyvaszajú, szőrös majmok, akik többnyire maguk is rájönnek, hogy „csak úgy lógnak a levegőben”. O'Neill közöttük halt a marhaszállító gőzösök és alkalmi tengerhajók vedlett fedélzetén, velük élte át a vitorlák alá gyűrt víz tengeri örömét. Velük aludt a nagyvárosok ligeti padjain, velük szállt meg a kikötővárosok mocskos penzióiban, és velük ivott a parti lebujsokban. Ezek azok az emberek, akik megannyi változatban fel-felbukkanak az O'Neill-darabokban — a korai „tengeri drá máktól” a későbbi *Jön a Jegesemberig* (The Iceman Cometh).

Nyugtalan ifjúsága volt, sokféle foglalkozást kipróbált, még apja színtársulatába is beállt egy ideig, segédkezett a kulisszák mögött vagy statisztált. O'Neill darabjainak sok szereplőjére emlékezhetünk, akik mind ezt a nyugtalanságot idézik, akik szárazföldről a tengerre vágnak, nyílt tengereken kis

* Frenz professzor (Indiana University, USA) 1963. március 29-én Budapesten tartott előadásának szövege.

gazdaságról álmodoznak, vágnak mindenre, ami túl van a láthatáron, a boldog dél-tengeri szigetekre, békességre, nyugalomra ebben a zaklatott világban — mindhiába.

1916-ban O'Neill részt vett a provincetowni színtársulat megalakításában, mely (előbb Provincetownban, majd New Yorkban) az író legtöbb rövid darabját bemutatta. Itt ismerkedett meg a korabeli színházi világ élgárdájának néhány igen érdekes alakjával — független, eredeti emberekkel, akik igazi amerikai színházat próbáltak csinálni az európai színházi és drámai hagyományok tágabb keretein belül. És jellemző ennek a modern amerikai színházat avató csoportnak a szellemére, hogy az új amerikai darabok mellett külföldieket is bemutattak.

O'Neill minden lehetséges elismerést és biztatást megkapott az Egyesült Államokban éppúgy, mint külföldön. Mi indokolja az amerikai drámaíró iránti óriási érdeklődést? Három fő okra szeretném felhívni a figyelmet: 1. életerejére, 2. sokoldalúságára, 3. arra, hogy mennyire szeretett kísérletezni. O'Neill olyan vitalitást hozott az amerikai színházba, amelyet az azelőtt sosem ismert. Erre tapintott rá Hugo von Hofmannsthal, osztrák költő és drámaíró, mikor így írt O'Neillről: „... mindig az első érzelmkitörést rögzíti erőteljes, tiszta körvonalú képeiben, melyek bonyolult világunkban már-már olyanok, mint az egyszerű balladák.”¹ És Sinclair Lewis 1930-ban, a Nobel-díj átvételekor mondott beszédében, hat évvel azelőtt, hogy O'Neill is megkapta a kitüntetést, ezt mondta ifjabb írótlársáról: „S ha Önök Eugene O'Neill urat választották volna, aki nem tett többet az amerikai drámáért, csak éppen annyit, hogy hamis trükk-világából a ragyogás, a félelem, a nagyság világává gyúrta, akkor valaki nyilván figyelmeztette volna Önöket, hogy amit O'Neill végbevitt, az rosszabb a maró gúnynál — mert O'Neill nem olyannak látta az életet, mint ahogy azt a világtól elvonult tudós dolgozószobájában elképzei, hanem félelmetesen nagyszerűnek és sokszor egészen iszonyúnak, mint a tornádó, a földrengés, a pusztító tűzvész.”² O'Neil lkorai tengeri drámái hatalmas erővel rendítették meg az amerikai színházat. Első, egész estét betöltő darabjainak még a címe is visszaad valamit abból a vitalitásból, ami az amerikai színháznak mind fontosabb alkotóeleme lett: *Vágy a szilfák alatt* (Desire under the Elms), *A szőrös majom* (The Hairy Ape), *Jones császár* (The Emperor Jones). A New England-i farmerek, hálókocsikísérők, matrózok, fűtők, pincérlányok érzéseit a maguk csupasz valóságában ábrázolta, mondván, hogy ezek az emberek nem megcsinált drámai hősök, hanem közönséges nők és férfiak, akiket hatalmas életkedv és mélyről jövő vágyak fűtenek.

O'Neill az amerikai színház legsokoldalúbb drámaírója. Egyfelvonásosok után néhány szokatlanul hosszú darabot írt: a *Különös közjátékot* (Strange Interlude), az *Amerikai Elektra*-trilógiát (Mourning Becomes Electra) — ez O'Neill „maratoni darabja” — és az *Utazás az éjszakába* (Long Day's Journey into Night) című drámát. Foglalkozott azzal a gondolattal is, hogy egész drámaciklust ír, de ennek a gigászi tervnek a megvalósításában megakadályozta a betegség, s így ebből csak az *Egy igazi úr* (Touch of a Poet) és a befejezetlen *More Stately Mansions* (Pompásabb paloták) maradt hátra.

Az expresszionista színpadtechnikát legalább kétszer alkalmazta O'Neill, s itt bebizonyította fantáziájának eredetiségét, a tehetséget ahhoz, hogy szín-

¹ The Freeman 1923. márc. 21. és OSCAR CARGILL (szerk.): O'Neill and His Plays, New York, 1961. 249—255.

² Le Prix Nobel, Stockholm, 1961.

házi értelemben szokatlanul újat alkosson. A *szőrös majom* annak az elképzelésnek a színpadravitele, hogy az ember visszasatnyulhat a faj eredetéhez, míg a *Jones császár* egy néger hálókocsi-kísérő álombeli látomásainak újra-átélése, aki a nyugat-indiai szigetek egyikén trónbitorló. Az egész darabra rátelepszik a mindenféle és mindenhová beférkőző félelem — ez a dráma való-
ságos tanulmány a félelemről, megtoldva még olyan színpadi fogásokkal is, mint a fehér uralkodói csarnok és a fekete vadon szín-kontrasztja. És a hangok, a dobpergés, Jones füttye, hogy önmagát bátorítsa, a hajón a rabszolgák halk, bánatos mormolása, mely egy ütemre erősödik a tam-tamok ritmusával s végül kétségbeesett jajkiáltássá nő, a csontok zörgése a kuruzsló kezében, ahogy egyszerre csattannak a tam-tamokkal, és a kuruzsló tagolatlan, monoton, éles kiáltásokkal szaggyatott, üvöltésben végződő éneke. És a pantomim: a szereplők, akik nem beszélnek, csak mozognak, mint az automaták, vagy mint az álombeli lények; az összeláncolt útépitő rabok; az árverés, a rabszolgahajón az alakok ritmikus lengése s végül a kuruzsló vad áldozati tánca. Ha itt megszólal valaki, mondatai rövidek és összefüggéstelenek, jelezve ezzel is az álom gondolati kuszáltságát. Többszörre Jones monologizál a félelemről, szavaitól a környezet még álomszerűbbé válik. A díszlet különleges: összezárt erdőfalak, lecsüngő ágak és tekergő indák baldachinja a rabszolgahajó fölött (olyan közel, mint a Jonesra leselkedő végzet), formátlan félelmek és a krokodil villogó szemei.

Realista és szimbolikus elemek keveredését látjuk az *Anna Christie*-ben (Anna Christie) és a későbbi *Jön a Jegesemberben*. A korai tengeri drámák legtöbbje a szaporodó szimbólumokkal együtt alapvetően realista, míg aztán O'Neill rájött, hogy a „felszíni” jelenségeknél most már jobban érdeklik az „élet mögötti” élet megnyilvánulásai. Így lettek darabjai mindinkább szimbolikusokká anélkül, hogy valaha is teljesen elszakadtak volna a valóságától.

A kifejezetten tragikus darabok mellett O'Neill írt egy igen csípős szatírárt, a *Marco millióit* (Marco Millions) és egy egyszerű bohózatot, az *Ifjúságot* (Ah, Wilderness!). Az előbbi főhőse Marco Polo, aki árumintáit hurcolja, üzleti zsargonnt beszél, bosszantóan közömbös a kis Kukachin hercegnek (a hatalmas Kublai kán unokájának) felkínált bájai iránt, s a XIII. századi velencei kalmár-réteg köntösébe bújtatva a tipikus modern pénz-ember megtestesítője. Az *Ifjúság* sok kritikusnak okozott fejtörést, mivel kiütközik O'Neill többi megjelent műve közül, minden esetre a legjobb magyarázat az, hogy a darab egy lépcsőfok az író fejlődésében, különös tekintettel az *Utazás az éjszakába* című drámára. Érdekes hasonlóság van a két darab problematikája közt, mindkettő visszaemlékezés, önéletrajzi kitarulkozás, csak persze egészen más a kettő hangvétele. Valójában O'Neill darabjaiban több a komikus elem, mint amennyit általában feltételeznek róla.

A *Túl a láthatáron* (Beyond the Horizon) az író romantikus elvágyódásának kifejezése, ez az a téma, amit más-más oldalról, állandóan közelít. O'Neill egész életművét átszövik a társadalmi, lélektani és szexuális problémák — a lét és látszat, a valóság és illúzió viszonya — a fiatalok és öregek, nők és férfiak, a materializmus és idealizmus, a négerék és fehérek konfliktusa stb. stb. — témák, problémák és történetek hosszú izgalmas listája lehetne ez. Voltak, akik O'Neillt mások utánzójának, kiegyensúlyozatlannak, durvának, erkölcs-telennek, drámaiatlannak, mocskosszájúnak tartották. Az amerikai dráma-íróknak kétségtelenül megvoltak a maga hibái, és legkevésbé ő maga ismerte fel ezeket. De művész volt, aki a modern életet próbálta kifejezni, s a jelen

emberét ábrázolni. Meg akarta mutatni, hogy a mindennapi emberek érzelmvilága éppúgy lehet a modern dráma anyaga, mint a 2500 évvel ezelőtt élt görög királyoké és királynéké.

S mégis, az *Amerikai Elektra*ban megkísérelte, hogy újrairjon a lélektan eszközeivel egy klasszikus tragédiát és feleljen a kérdésre: „Lehetsége-e a végzet görögös értelmében modern lélektani közelítéssel olyan drámát csinálni, amit a mai intelligens közönség, mely nem hisz istenekben és természetfölötti megtorlásban, elfogad, s amitől megindul?”³ A Mannon-család minden tagja az átöröklés és a környezet játékszere a lélektani végzet csapdájában, melynek predesztinációja és elkerülhetetlensége sokkal abszolútabb, mint a görög tragédiákban.

Az *Amerikai Elektra* kísérlet volt, és örülhetünk, hogy nyomon követhetjük a trilógia megalkotásának és a részek egymásraépülésének különböző szakaszait. O'Neill sokat kísérletezett, és technikájának állandó változékony-sága miatt mondotta egyik legszigorúbb kritikusa 1926-ban, hogy most már igazán megtalálhatná a céljainak leginkább megfelelő formát, ahelyett, hogy új formák kipróbálására fecsérli erejét. De itt éppen arról van szó, hogy O'Neill sosem elégedett meg egyféle technikával — állandóan kereste a drámalehetőségek új útjait.

A *Különös közjátékban* O'Neill gyakran élt a félreszólás és a „belső monológ” színpadi eszközével. Maszkokkal kísérletezett, mélyen titkolt lelki konfliktusokat akart így kifejezni. Az ok és okozat összefüggéseibe való pszichológiai bepillantás, úgy vélte, nem más, mint maszk-tanulmány, az álarcaltalítás gyakorlata, és hitt abban, hogy a maszk „finomabban, képzeletkeltőbben, szuggesztívebben drámai, mint amilyen a színész arca valaha is lehetne”.⁴

A *Brown, a nagy istenben* (The Great God Brown) és a *Lazarus Laughed*ben (A kinevetett Lázár) álarc segítségével kutatta az emberélet mélyre temetett belső viaskodásait, halálos félelmeit. Maszkot használt *A szőrös majomban*, s az afrikai primitív álarc szimbólumát alkalmazta az *Isten szárnyas gyermekei*-nek (All God's Chillun Got Wings) utolsó részében. A későbbi *Mindörökkében* (Days Without End) pedig megjelenik az álarcos psziché, mint a főszereplő John Loving tökéletes dublóze.

Meg kell mondanunk, hogy O'Neill legszívesebben még több helyen használta volna az álarcot. Így a *Marco millióiban*, O'Neill szerint, az összes távol-keleti figurát el kellett volna maszkírozni. Nyugati színész csak így alakíthat meggyőzően olyan keleti karaktereket, mint Kokachin hercegnő és Kublai kán. O'Neillnek az *Amerikai Elektra*hoz írt jegyzeteiből megtudjuk, hogy a darab egyik vázlatában álarcot adott a szereplőkre, de ezt az elgondolást végül elvetette a „maszk-szerű arcok” kedvéért. Mikor aztán a darabot ténylegesen befejezte, meg volt győződve róla, hogy az effajta játékot mégiscsak maszkokkal kellene előadatni, mert azok „hangsúlyoznák az élet- és halál-impulzusok drámáját, mely a hősokeket végzetük felé sodorja”.⁵

³ Working Notes and Extracts from a Fragmentary Diary. Megj.: BARRETT H. CLARK (szerk.): European Theories of the Drama, New York, 1947. Németül: HORST FRENZ (szerk.): Amerikanische Dramaturgie. Hamburg, 1962. 84—95.

⁴ HORST FRENZ: St. John Ervine on Eugene O'Neill, a Festschrift für Walther Fischer c. kötetben (szerk. H. Oppel). Heidelberg, 1959. 250—257.

⁵ Három esszé a The American Spectator 1932 november, december és 1933 januári számában. Közli CARGILL i. m. 116—122, németül H. FRENZ: Amerikanische Dramaturgie 96—102.

O'Neill támogatta azt az elképzelést, hogy a színpadi tömeg, a statisztéria is maszkot viseljen — „ahol csak a személytelen, kollektív tömeg-lélektan érzékeltetésére szükség van” —, ahol a tömeg-szellemet, a tömeg-érzésvilágot láttatni kell, a tömeg érzetét kelteni, nem különálló egyének véletlen egy-csomóját, hanem a kollektív egészet, a teljességet — és e tekintetben O'Neill sok rokonvonalat mutat Bertolt Brechttel.

A maszk iránti érdeklődése szorosan összefügg azzal, hogy erősen hitt a „képzetre építő” színházban, s abban, hogy a képzelettel szított életet megmutatni több, mint a sima és adott felszín dolgaihoz hűségesnek maradni.

A *Jön a Jegesember* nem kísérleti darab, de bizonyítja, hogy O'Neill drámai képtárában hány szereplőnek van élő modellje. Ugyanígy a darabok színhelyét is személyes tapasztalatai alapján választotta. (Például a „Jimmy plébános-hoz” címzett kocsmajajd nem ugyanaz, mint a „Johnny plébános-hoz” az *Anna Christie*-ben, vagy Harry Hope bárja a *Jön a Jegesember*-ben.) Az is nyilvánvaló, hogy a korábbi tapasztalatokat itt már egészen másként dolgozza fel a költői képzelet. Az okfejtésben az író eljutott odáig, hogy hősei nem romlott emberek, legjobb őket magukra hagyni — és az álmaikra. Igen, érvel az író, bennünket az álmaink éltetnek; az ember nem élhet illúziók nélkül, amíg álmodozunk, addig vagyunk boldogok, s ha az utolsó álom is elillan, nincs más hátra, csak a halál, s a halál a dráma Jegesembere. Így szegezi szembe O'Neill a dilemmát a modern élettel.

A négyfelvonásos műben a realizmus és a szimbolizmus keveredik. A dráma nyelve tömör, hétköznapi nyelv, néha csaknem durva. A hősök mesterien megrajzolt figurák; szinte beleivódnak a néző lelkébe, ahogy a játék folyamán jellemük mindinkább feltárul.

Bár a *Jön a Jegesember* nem kísérleti darab, O'Neill itt érdekes technikát alkalmazott, mondhatnánk, ibseni technikát — utolsó percig nem derül ki, hogy Hickey megölte a feleségét, s hogy neki is megvolt a maga álma. Ez a feszültségre való törekvés, persze, ügyes színpadi fogás, de a darab túl hosszú ahhoz, hogy a feszültség igazán hatásos legyen. Az új felfedezés fényében emlékezetünkbe kell idézni, újra elgondolni, mit is csinált, hogy is viselkedett ekkor-meg-ekkor Hickey, a főszereplő. A *Jön a Jegesember* alaposan megérzi, hogy itt O'Neill nagy kérdéseket feszeget: az élet értelmét és titokzatosságát, s a haláltól való retteget. A monológok némelyike pedig túl hosszú és nagyhangú — a darabnak ez a gyengéje olvasáskor jobban kiütöközik, mint előadásban, ami csak azt bizonyítja, milyen jól ismeri O'Neill a színházat.

Néhány kritikus azt kifogásolja, hogy O'Neill „tehetetlen egoistákat”, gerinctelen jellemeket és hanyaveti figurákat ábrázol *A szőrös majomban*, az *Isten szárnyas gyermekeiben* és a *Jön a Jegesemberben*. Nem szabad elfelejteni, hogy O'Neill sok drámájában azért foglalkozott a lógósok, a degeneráltak, a kitaszítottak szenvedésével, mert alakjuk éppúgy kínálta a dráma lehetőségét, mint a „nagy hősi” jellemké. Érdekelték a különleges nők és férfiak, akik ritkán erényesek, kifinomultak vagy műveltek, de annál gyakrabban hitványak, idegbajosak és megtisztulni-képtelenek. Nem törődött vele, hogy hősei melyik társadalmi rétegből valók, mihelyt izgalmas drámát hordoztak magukban.

Az 1946 utáni darabok legérdekesebb sajátága az az együtterző hang, mely inkább az egyénített hősöknek, mint az elméleti absztrakcióknak vagy a freudista elképzeléseknek szól. Az 1939-ben írt *Jön a Jegesember* még O'Neill korábbi módszerét tükrözi, mely szerint a gondosan összeválogatott szereplők arra valók, hogy az író nézeteit illusztrálják. A részeg lógósokkal teli bár még

a régi képet mutatja, de ahogy ezek az emberek szembenéznek valódi énjükkel, mikor megjelenik Hickey, az ügynök, az már olyan részvétet és rokonszenvező megértést ébreszt, amit a néző sosem tapasztalhat, mondjuk, a Mannonok esetében. A *Jön a Jegesember* már annak a szükségességét bizonyítja, hogy a szenvedőknek jóknak kell lenniök egymáshoz — ezt az elképzelést tökéletesíti az *Utazás az éjszakába*.

Négy emberről szól ez a dráma, akiket az önmagukkal való elégedetlenség gyötör, s akik halódásukban azokat bántják, akiket szeretnek. Az apa a családjához való ragaszkodás és a gyermekkori nyomorból eredő, szegényháztól való rettegés közt őrlődik. A zárdanövendék anyát, Maryt, megtörte a zilált életmód, ami férje mellett osztályrészül jutott, megtörte férje iszákossága és a saját betegsége. Rászokott a morfiumra állítólag azért, mert férje nem gondoskodott megfelelő orvosi kezelésről. Az idősebbik fiú, James, iszik, prostituáltak után jár és féltékeny a fiatalabb Edmundra. A darab középpontjában az a makacs erőfeszítés áll, mellyel a család nem hajlandó észrevenni, hogy Mary visszaeső morfinista, valamint az, hogy Edmund tüdőbajos, szanatóriumba kell küldeni.

Itt nem lehet önáltatásba menekülni. Mary kábítószerrel vonul el a világból, Edmund megpróbál inni, az ifjú James szeszestálba menekül és prostituáltak után fut, s mindez iszonyú és fájdalmas kép az életről, a szeretetről és gyűlöletről, a legyőzöttségről és az önpusztításról. Ahogy Mary mondja: „Egyikünk sem tehet arról, amit az élettől kap. Megkapjuk a magunkét, és még meg sem értjük, és ha egyszer megkaptuk, attól fogva nem tudunk ugyanazok lenni, akik voltunk. Végül minden elválaszt már attól, ahogyan élni szeretnénk, és örökre elvesztettük valódi önmagunkat.” (Vas István fordítása.)

A hosszú útnak úgy szakad vége, hogy Mary teljesen visszatér múltjának (és álmainak) világába, míg a család többi tagja részeg rémülettel nézi. Nem közömbös, hogy O'Neill ajánló sorai egy „régiből könnyel és vérrel írott” darabról beszélnek. Mint mondja, halottaival kellett leszámolnia, s míg ezt a drámát írta, szíve megtelt „mélységes szánalommal, részvéttel és megbocsátással mind a négy kísértetes Tyrone iránt”.

Ha az *Utazást* helyesen értelmezem, O'Neill arra a következtetésre jutott, hogy az igazsággal szembe kell nézni, mert ez az egyetlen módja annak, hogy becsületesek lehessünk másokkal és önmagunkkal, még akkor is, ha közben elvágódunk az álmvilágba. De az ember, aki belül rendben van önmagával, kell hogy igényelje, hogy megértsen másokat, hogy együttérezzen másokkal, hogy belelásson mások lelkébe. Mindaz, ami ebben a drámában történik, mélyen megindít bennünket. De a természet bonyolult és embert elveszejtő szövedékének megértése az, ami e szánalmat a tragédia igazi érzékelésévé mélyíti. Tudjuk, hogy amiről itt szó van, több, mint az apa fősvénységének, az anya reménytelen pátoszának és a fivér fizikai tönkremenésének tragédiája. A darab az ember története, az ember nagy hangon emlegetett eredményekből és belső válságból alkotott siralmas világának története.

O'Neill tragikus életével maga volt az *Utazás az éjszakába* kísértetes hőse; a darab egyetlen cselekményben sűriti a nagy témákat, melyeket O'Neill sok darabjában, mondhatni, minden nagyobb darabjában érintett. Íme, egy újabb változata az embernek, aki „sosem érzi magát otthon, aki valójában semmit sem akar s akit sehol sem akarnak, aki nem tartozhat sehová, és aki-nek egy kicsit mindig szerelmesnek kell lennie a halálba”. Ennek a darabnak a megjelenése hozzásegített bennünket ahhoz, hogy O'Neill bizonyos korábbi darabjait sokkal jobban elemezzük; s most már világosabban megértjük, miért

kereste egy életen át az értelmet a kaotikus világban. Egyetlen drámai cselekményből megismertük az apját, az otthonát, bölceletének forrásait — s ezzel minden drámájának mindanivalójához közelebb vitt bennünket.

Eugene O'Neill megjelenésekor egész Európa színházlátogató- és olvasóközönsége felkapta a fejét. Ennek a feltűnő külhoni sikernek az egyik érdekes oka az volt, hogy — amint ez az európai kritikusok megjegyzéseiből kivehető⁶ — a külföldi közönség az amerikai drámaíróban saját íróinak, ismerős drámai irányzatainak visszhangjait puhatolta. Időnként meg is bírálták O'Neillt, különösen korai írásai miatt, hogy azok európai témák, technikai megoldások, problémák halvány utánpótlásai, ám lassanként kiderült, hogy O'Neill munkásságának vannak olyan sajátosságai, melyek világosan elválasztják minden európai drámaírótól: nyelve, drámáinak légköre, miliője, életszemlélete és persze drámaírói génuszának lényege — a vitalitás meg az az adottság, hogy az életet — Sinclair Lewis fent idézett szavaival élve — „félelmetesen nagyszerűnek és sokszor egészen iszonyúnak” lássa, „mint a tornádó, a földrengés, a pusztító tűzvész”.

Amint ez köztudomású, O'Neill nyilvánosan elismerte, hogy Strindberg hatással volt munkásságára, de két legújabb életrajz-írója azt is kimutatja, mennyire érdeklődött és milyen gyakran hivatkozott az írekre, a skandinávokra és más századeleji európai drámaírókra.⁷ Amikor O'Neill színház-rajongó barátaival együtt megalakította a provincetowni társulatot, olyan színház terve motoszkált a fejében, mint a párizsi Théâtre Libre, a berlini Freie Bühne, melyeknek színpadán Shaw, Ibsen és Hauptmann is meghallgatásra talált, vagy a stockholmi Intimate Theater, melynek számára Strindberg kamaradarabjai készültek. O'Neill több ízben névszerint említi a kiemelkedőbb európai drámaírókat, akik inspirálták, megértették vele a dráma fontosságát, s azt, hogy a színház kulturális központ lehet egy nemzet életében.

Néhány évvel a Provincetown-i színház megalapítása előtt, 1911-ben a dublini Abbey Színház művészei New Yorkba látogattak, s O'Neill is megnézte a műsort, melyen Synge, Yeats, Lady Gregory és Lennox Robinson darabjai szerepeltek. Még ha O'Neill soha nem is tette ír földre a lábát, nem meglepő — gondoljunk csak a származására —, hogy előszeretettel ábrázolt íreket, különösen a korábbi műveiben. Carmody a *The Strawban* (A szalma), Paddy a *szőrös majomban*, Burke az *Anna Christie*-ben, tenger hullámsását idéző kántálásukkal erősen idézik a Synge-i modellt. Ami azt illeti, St. John Ervine, O'Neill egyik legszókimondóbb angol kritikusa, úgy is hívja az *Anna Christie* Mat Burkejét, hogy „a nyugati világ bajnoka, aki előzőleg ivott egyet és beállt Sinn Fein-banditának”, továbbá állítja, hogy „itt is, ott is kihallani Mat Burke beszédjéből Christy Mahon szavait”.⁸

George Bernard Shaw előkelő helyet foglal el O'Neillnek az európai drámáról kialakított koncepciójában. Doris Alexander meggyőzően bizonyítja, hogy legalább egy hősének megformálását Shaw-nak köszönheti az író.⁹ Shaw Brassbound kapitánya a *Brassbound kapitány megtérése*ből jóformán minden változtatás nélkül jelenik meg Brant kapitányként az *Amerikai Elektrában*.

⁶ Különösen St. John Ervine. L. FRENZ: St. John Ervine on Eugene O'Neill.

⁷ DORIS ALEXANDER: *The Tempering of Eugene O'Neill*. New York, 1962; ARTHUR and BARBARA GELB: *O'Neill*. New York, 1962.

⁸ *The Observer*, 1923. május 3.

⁹ *Captain Brant and Captain Brassbound: The Origin of an O'Neill Character* Modern Language Notes 1959. LXXIV. 306—310.

A két férfi ugyanolyan külsejű, mindkettő elhagyta édesanyját, s a fiúi szeretet és a büntudat érzéséből alakul ki életszemléletük; mindkettő feltett szándéka, hogy megbosszulja anyja halálát. Egyiknek is, másiknak is nehéz gyermek-kora volt, egyik se akarja használni az apja nevét, és így tovább. A *Marco milliói*, legalábbis az egyik európai kritikus (Julius Bab) szerint „olyan egyéni átvétele a Shaw-i ironikus-komoly történetírói módszernek, hogy ez ideig erre még nem volt képes európai szerző”.¹⁰ A *Brown, a nagy istenben* és a *Marco milliói*ban O'Neill Shaw-nak azt a törekvését követte, hogy megszabadítsa a társadalmat a puritán kötöttségektől és támadja „a nyárspolgárok elcsépelet eszményeit”. O'Neill Marco Polója nyugodtan tekinthető Shaw-i karakternek és a *Jones császárbeli fejtegető* párbeszéd ugyancsak Shaw iróniáját idézi.

Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy O'Neill igen jó véleményről volt Gorkij *Éjjeli menedékhelyéről*. Ezt a művet „a nagy proletárforradalmi darab” néven emlegette, amely „nagyszerűbb propaganda a mélyvízben élőknek, mint bármelyik hasonló témájú darab, egyszerűen azért, mert nincs benne propaganda, mert az emberi természetet mutatja meg olyannak, amilyen — az igazságot, az emberi élet távlatain belül”.¹¹ Vitathatatlan, hogy O'Neillnek Gorkij darabja járt az eszébe, mikor *Jön a Jegesember* írt, a lecsúszottak és lógósok díszes gyülekezettel, melybe ő maga korábbi tengeri útjain belecsöppent. Első pillantásra a két dráma nagyon hasonlónak látszik, ám tüzetesebb vizsgálódásra kiderül, hogy a *Jön a Jegesember*ből sokkal inkább árad a reménytelenség, a kétségbeesés. Gorkij menedékhely-lakói merészen erkölcstelen emberek, akik bevallják bűneiket, s a bűn számukra a jogos bosszú eszköze valami gyűlöletes „kivülállóval” szemben. A „mélyvíz” itt társadalmi, és csak az igazság üdvözít. O'Neill hősei viszont már a szenvedés iránti érzéküket is elvesztették: nem is panaszkodnak (egyedül Parrit panaszkodik, s ő végül öngyilkos lesz). O'Neill szerint az embernek hazug életet kell élnie, mert az igazság jutalma a halál, a dráma Jegesembere. Ezért szemlélete pesszimistább; a mélyvizekről festett képe sötétebb, mint a Gorkijé.

Azok között a drámaírók között, akiknek darabját O'Neill a provincetowni színházban elő akarta adatni, Frank Wedekind is ott volt. Vele együtt jónéhány európai kritikus úgy vélekedik, hogy az elragadó Nina (a *Különös közjátékban*) olyan, mint Lulu, csak épp mesterkélebb. Az igazság az, hogy ha a két darabot, a *Különös közjátékot* és a *Föld szellemét* tüzetesen elolvassuk, csupán egyetlen lényegesebb analógiát találunk: a művész alakját mindkét író álszemérmes polgárnak ábrázolja. Schwarz, a festő, imádja Lulut és elveszi feleségül, de mihelyt tudomást szerez az asszony régebbi, zilált szerelmi ügyeiről és mostani hűtlenkedéséről, megrendülésében öngyilkos lesz. Ugyanígy megrendül Marsden is a *Különös közjátékban* — a kedves öreg Charlie Marsden, aki olyan nagyon ragaszkodik a mamájához meg a finom jó hagyományokhoz —, amikor megtud egyet-mást Nináról, elsősorban szerelmi kicsapongásait, aztán családi bonyodalmait. De Marsden úrrá lesz ezen a megrendülésen és eljut valamiféle megértésig. A művész alakjának ez a szokatlan ábrázolása bárkit feljogosít arra, hogy keresse a két darab cselekményszálaiban is a hasonlóságot, de ilyen tanulmányt nem nagyon érdemes csinálni. S azt állítani, hogy Nina erkölcs-

¹⁰ JULIUS BAB: As Europe sees America's foremost playwright. Theatre Guild Magazine, 1931. november. Közli: CARGILL i. m. 347—352.

¹¹ New York Herald Tribune, 1924. márc. 16, és O. CARGILL i. m. 110—112.

telen eljárása Darrellel szemben, ahogy a férfit gyöttrő bizonytalanságban tartja, Lulu erkölcstelenségére emlékeztet — annyi, mint elködösíteni a két író elképzelése közti alapvető különbséget.

Wedekind darabja, *A Föld szelleme*, éppúgy, mint *A tavasz ébredése*, szexuális tragédia: megmutatja, hogyan teszi tönkre a nemi élet a jólnevelt kispolgárokat, akik a szerelmet álszenteskodva, suttyomban kóstolgatják. Bár a darab attól a feszültségtől olyan élő, amely a felszíni viktóriánus illem-szabályok és az alájuk gyömöszölt nyers valóság között vibrál, érezni az író abbéli szándékát is, hogy a nőkről és a nemiségről a darabban általánosítások hangozzanak el. Nina helyzete azonban a *Különös közjátékban* olyan egyedi és olyan bonyolult, hogy magatartásából sem a nőkre, sem a nemiségre vonatkozóan nem következik általánosítás. Az egyedül lehetséges következtetés itt az, mely az „illúzióra” vonatkozik: a *Különös közjátékot* „egymás útját keresztező vágyálmok” drámájának is nevezhetnénk. Az előzmények különlegesen, s összefonódottságuk még különlegesebbé teszi őket. Amellett Nina magatartásában az a hajtóerő, hogy gyereke van; az anyaság motívuma pedig teljesen hiányzik Wedekindnél. *A Föld szelleme* egyszerű darab, mely arról szól, hogyan teszi tönkre Lulu egyik szeretőjét a másik után.

A *Különös közjáték*nak nincs ilyen egyszerű sémája. Ez a darab egymásba-fonódó „halott eszmék” bonyolult építménye. Mivel az egyik ilyen, feltételezhetően „halott eszme”, a házasságkötés előtti szüzesség követelménye meggátolja Ninát abban, hogy odaadja magát vőlegényének, Gordonnak, mikor a fiút megölik a háborúban, Nina előbb az emlék megszállottja lesz, majd züllött szerelmekbe hajszolja magát. Erkölcstelen szerelmi élete egészen más, mint Lulué: nála ez nem természetes magatartás, hanem patológikus elme-állapot.

A *Különös közjáték* tehát nem szexuális tragédia, de az illúziók tragédiája, melyben a szexualitás fontos szerepet játszik. A különleges emberi kapcsolatok hajszálfinom megrajzolása idegen mind Strindbergtől (főleg későbbi darabjaiban), mind Wedekindtől. Emlékezhetünk *Az apára* és az apaság körüli vitára. Ott ez a vita — *maga a darab*; a drámának nincs egyéb célja, mint felfedni a nemek antagonizmusát. A *Különös közjátékban* ennek a strindbergi motívumnak, hogy az apa nem hajlandó az apaságot elismerni, sajátságos szerepe van. Ebből is vágyálom lesz, lényegében éppen olyan vágyálom, mint a többi, amely a boldogság alapja lehet. Ha kiderülne az igazság, itt nem a nemek antagonizmusát fedné fel, hanem azt, hogy Sam (a férj) képtelen az étellel tisztességesen szembenézni. Még ha ez a dráma a freudi pszichológiában gyökerezik is, sokkal több köze van Ibsenhez mint Strindberghez vagy Wedekindhez.

Itt térek rá a fontos Ibsen — O'Neill kapcsolatra, amit egészen röviden négy-négy dráma összevetésével szeretnék illusztrálni. Elsőnek nézzük Ibsen *Kísértetek*jét és az *Amerikai Elektrát*.¹² Ibsen darabjában a kísértetek a múltból átöröklött tett meg-megidézését jelzik, de az átöröklésen túl szó van itt minden fajta „halott eszméről”, mely az élethez tapad és elsötétíti azt a világot, amely fél a fénytől. Az *Amerikai Elektra* a múlt szünet nélküli megidézése; itt minden ugyanúgy történik. Ibsen darabjában az átöröklés, pontosabban az öröklött kór tartja életben a múltat. O'Neillnél viszont az ősi rossz baljós ereje, az átok, mely a gyűlöletre épült házhoz tapad. Végso fokon a környezet jelenti a végzet hatalmát a *Kísértetekben* és az amerikai trilógiában. Mindkét dráma hőseit

¹² Vö. ELEAZER LECKY: Ghosts and Mourning Becomes Electra: Two Versions of Fate. Arizona Quarterly [1957.] XIII. 320—338.

a dolgok ködösítésében és elfojtásában egymásra nagyon hasonlító kultúr-környezet befolyásolja végzetesen. Ibsen megoldása nem kiúttalan, mert itt a szerencsétlenség eredője a tévedés és a tudatlanság, amit helyrehozhat, illetve legyőzhet a tudományos haladás. És Alvingné bebizonyítja, hogy a halott eszméktől is meg lehet szabadulni. Ami megtörtént, annak úgy kellett történnie, de nem szükséges, hogy újra megtörténjen. Az amerikai trilógiában a rossz ellentéte egy dél-tengeri sziget — mindenben a puritán New England fordítottja —, amely a menekülés, a nyugalom, a vágyakról való lemondás, sőt, a halálvágy jelképévé válik. Mégis elérhetetlen. O'Neill, úgy vélem, pesszimiztább Ibsennél: szerinte az egyszer gyűlöletté torzult szeretet mindig bűnökbe sodor bennünket önmagunk és mások ellen. Lavinia tisztában van ezzel, de nem tud rajta változtatni. Ezért „illik hozzá” a sötétség és a gyász.

A *Jön a Jegesember* is és a *Vadkacsa* is olyan kísérletről szól, mely bebizonyítja, hogy az ember nem élheti le az életét valami hazugság nélkül. A kísérlet irányítója Gregers, illetve Hickey. Egyik sem hagyja magát megtéveszteni a valóságtól. Gregers tetteit nem az igazság szeretete vezérli, hanem az, hogy bosszút akar állni az életen. Hickeynél az indítók a szeretet — de ez csak a felszín, valójában önző vágyat érez, hogy mások is osztozzanak nyomorúságában, melynek eredője az, hogy képtelen megbirkózni a „milyen vagyok” és „milyen lehetnék” konfliktusából támadó egyetemes bűnnel. Annak a valóságát, hogy a felesége könnyen megbocsátott neki, nem bírja elviselni; de mivel sehogy sincs nyugalma, azt akarja, hogy mások is megosszák vele a nyomorúságot. Ő is bosszút áll az életen.

Ibsen szerint az ember nem élhet illúziók nélkül; ám Ibsen mégis megmaradt optimistának és mindvégig ostromozta a társadalom butaságát, a társadalomét, mely nem engedi, hogy megmentsék, pedig meg kellene, s valamikor talán meg is fogják menteni. Kettejük közül O'Neill a pesszimista: az ember nem élhet illúziók nélkül; az igazság elfogadása egyenlő a halállal. Ibsen hármasság eszménye, az igazság — szabadság — boldogság, O'Neill művében az igazság — halál — szabadság hármasságává alakul. Még a címekből is kitűnik a különbség: a vadkacsa épp csak megsebesül, a Jegesember maga a halál.¹³

A *Rosmersholm* és a *Vágy a szilfák alatt* az a két dráma, melyben Ibsen és O'Neill életszemlélete a legközelebb van egymáshoz. Mindkét darab a színhely után kapta a címét, s nem a főhős után. Igen, az aktív főszereplő tulajdonképpen a ház. Rosmersholm emberemlékezet óta a rend és a magasrendű gondolkodás erőssége, ugyanakkor komor hely, olyan, ahol a gyerekek nem sírnak és nem nevetnek. A hagyomány utolsó erőssége egy változó világban; ez a hagyomány azonban valahogy elvesztette az értelmét és kifürkészhetetlen gonosz erő lett belőle. A *Vágy a szilfák alatt* bevezető színpadi utasításában O'Neill megmagyarázza a szilfák szimbolikus erejét. A házban kísértet jár. Pontosabban szólva, itt a szalon olyan tabu, mind a híd a *Rosmersholm*-ban. A szerelem, úgy, mint Ibsennél, megtöri a tilalmat, de végzetes eredménnyel. Ezen a jól vezetett New England-i farmon is rend és szigorú mértékletesség uralkodik. A szigor légrékötét árasztják a sűrű ótestamentumi utalások is.

Mindkét dráma az átmenet pillanatát ragadja meg. Rosmersholm és a farm a múlt erősségei egy új korszakban. Ibsen darabjában szó van egy radikális újságról és beszélgetés folyik a „nép fiairól” meg a liberális eszmékről. A *Vágy a szilfák alatt* új világát Kalifornia és a kaliforniai arany jelenti. Minden férfi-

¹³ Vö. SVERRE ARESTED: The Iceman Cometh and The Wild Duck. Scandinavian Studies [1948.] XX. 1—11.

szereplő foglalkozik a kaliforniai út gondolatával; de Cabot és Eben próbálkozása, hogy eltépjék magukat a farmtól, nem járhat sikerrel: miként Rosmer, ők is túl erősen gyökereznek az otthonukba. Rosmer nem tudja kivetni magából Rosmersholmot; erőlködése, hogy világosságot vigyen oda, ahol a Rosmer-elődök homályt és nyomottság-érzést terjesztettek, éppoly hiábavaló, mint Cabot és Eben próbálkozása, hogy elhagyják a farmot és vállalják az új kor-szakot.

Rebecca és Abbie mindketten olyan nők, akik a velük született érzékenységet a sok éves nélkülözés és rossz bánásmód során kialakult nemtörődömség és cinikus megalkuvás rétegével palástolják. Második természetükké vált ez az „egészséges keménység”, ám egyszer találnak egy helyet, ahol megmaradhatnak, s ott megnyugszanak; előbukkan az igazi természetük — s ezen ők lepődnek meg a legjobban. A múlt azonban belenyúl a sorsukba, és a nemtörődömségért éppen akkor kell fizetniük, mikor abból már semmi sincs.

Eben és Rosmer a két család jellegzetes képviselője, mindketten mélyen gyökereznek a családban, végzetesen. Tehetségesebbek, mint elődeik, mivel érzékenyebbek, de ezért az érzékenyséért drágán megfizetnek, mert hiányzik belőlük a férfias határozottság. O'Neillnél is, Ibsennél is először kiábrándulás követi a szerelem érzésének felismerését, majd igazi beteljesülés.

Negyedik összevetésül *A tenger asszonyát* és az *Anna Christie*-t választottam. *A tenger asszonyának* konfliktusa hasonló a *Rosmersholméhoz*, de nem tragikus. Ellidát nem hagyja nyugton annak a romantikus fogadalomnak az emléke, melyet egy tengerésznek tett valamikor, s a gyötrelemtől nem tud szabadulni az özvegy Wagellel kötött házasságában sem. Anna Christie lelkére ránehezedik a múltja, amit ráadásul nem mer bevallani apjának. Mindkét nő végzetesen vonzódik a tengerhez, s mindkettő szárazföldi életre van kárhoztatva. Ellidát elsorvasztja a beteges szenvedéllyé fajuló vonzalom; Anna, aki egy farmon nőtt fel, ellenséges rokonok között, rádöbben, hogy a tengertől való elszakíttottság tette tönkre az életét. A tengerész, akiről Ellida azt hitte, a tengerbe fulladt, hirtelen újból megjelenik; Anna beleszeret Matbe, a tengerészbe, aki napokig hánódik a tengeren, s végül Anna apja veszi fel a bárkájára. A végén, egy sor bonyolalom után, Ellida megszabadul fogadalmától és visszatér a szárazföldre, Anna pedig hűséget esküszik a tengernek és Matnek.

Az *Anna Christie*-ben a szereplők beleesnek a happy end csapdájába, *A tenger asszonyának* hősei viszont kiszabadítják magukat torz életük csapdájából. A szereplők tudatában ott a különbség, a történet vége mégis boldog. Nem véletlen, hogy itt O'Neillnek éppen egyik legkorábbi egész estét betöltő darabjáról s ugyanakkor egy kései Ibsen-darabról van szó. Ha az előbb tárgyalt műveket időrendbe sorakoztatjuk, észrevesszük, hogy lett Ibsen mind optimistább (a *Kísértetektől A tenger asszonyáig*), vagy legalábbis hogy hitt egyre jobban az emberi megértés hatalmában. Ezzel szemben O'Neillnél (az *Anna Christie*-től a *Jön a Jegesemberig*) mind erőteljesebbé válik a pesszimizmus, amely annak végső tagadásához vezet, hogy emberi erő egyáltalán képes szembenézni az igazsággal, s hogy ember és ember közt mélyebb kapcsolat létrejöhet.

Ha ezt a nyolc darabot vizsgálódásunk alapjául vesszük, megállapíthatjuk, hogy O'Neill a pesszimizmusból drámaíró. O'Neill az ibseni konfliktusok némelyikét élesebb, brutálisabb megvilágításban látja — mennyire más a *Jön a Jegesember* sötét mélysége, mint a *Vadkacsában* az a nyájas-szelíd környezet, mennyire más a *Vágy a szülfák alatt* szókimondó őszintesége, mint a szexuális kérdések körüli viktóriánus tapintat a *Rosmersholm*-ban. De a nagyobb nyíltság

csupán tünete egy másfajta magatartásnak. O'Neill úgy ábrázolja az embert, mint a környezet áldozatát, már csapdába-esetten indítja útnak, de ez inkább az ember hibája, mint a környezeté. Mindegy, hogy hőse svéd tengerész, New England-i farmer vagy a polgárháború tábornoka; az ember mindig ugyanúgy esik csapdába. Ám az ember saját szenvedélyeinek és ösztöneinek áldozata is; O'Neill hőseiből majdnem mindig hiányzik az akaratere és a tudatosság: ha pedig van akaraterejük — s néha emberfölötti, miként az öreg Cabot vagy Lavinia esetében —, akkor az a romlottság, az eltorzult tudat eszköze. O'Neill szerint az emberiség megkülönböztető jellemvonása a rosszasság és a tehetetlenség.

Bár O'Neill elismerte, hogy sok európai drámaírótól tanult, mindig hangsúlyozta, hogy Strindberget tartja „mesterének”, mert „mindmáig modernebb, mint bármelyikünk, s még mindig a vezérünk”, ahogy ezt a Nobel-díj átvételekor tartott beszédében írta. Noha O'Neill akkor így beszélt Strindbergéről: hatása „jónéhány darabomat teljesen átjárta, ezt mindenki láthatja világosan”,¹⁴ állítom, hogy az O'Neill- és Strindberg-darabok témájának, szerkezetének és hőseinek olyan részletes összevetése, amelyet az előbbieken az amerikai drámaíróra és Ibsenre vonatkozóan alkalmaztam, nem volna eredményes. A Strindberg-ről és O'Neillről legutóbb megjelent két tanulmány írói, Murray Hartman¹⁵ és Sophus Winter¹⁶ kimutatják, hogy Strindberg különösen önéletrajzi regényeivel — és sokkal kevésbé a drámaival — hatott O'Neillre. A *Vágy a szülfák alatt* központi cselekménye, érvel Hartman professzor nem túl meggyőzően, *A cseléd fia* című önéletrajzi regénynek köszönhető, az egész sokrétű bonyodalommal: az anya alakjával s a mostohaanya és a nevelt fiú viszonyával együtt. Winter körültekintőbb elemzéséhez még *A vörös szobát* és az *Infernót* is hozzáveszi, s véleménye szerint a három önéletrajzi regényt nem szükségképpen egy bizonyos dráma sugalmazója, de mindhárom inspiratív hatással volt magára az amerikai drámaíró életére és alkotó képzeletére. Kétségtelen, hogy van néhány érdekes felszíni párhuzam:

1. A *Reggeli előtt* (Before Breakfast) szerkezeti modellje valószínűleg *Az erősebb* volt. Mindkét író alkalmazza a szóltanul is reagáló partnerhez intézett drámai monológot, s ez aligha véletlen.

2. Talán Brutus Jones látomásainak is köze van a *Damaszkusz felé I.* részéhez, melyben az Ismeretlen saját énjének vétkes múltját felidéző megnyilatkozásaiba ütközik.

3. A Fifth Avenue-jelenet *A szörös majomban* az *Álomjáték* színpadtechnikájára emlékeztet. O'Neill drámájából a kazánház-jelenet és Douglas Mildred megjelenése meglepően hasonlít a fűtő-jelenethez és a gyerekek megjelenéséhez az *Álomjátékban*.

4. Néhány O'Neill darabban — mint például a *Túl a láthatáron*, *Isten szárnyas gyermekei*, *Welded* (Az összeforrasztott), *The First Man* (Az első ember), *Különös közjáték* — nyomokban fellelhető Strindberg antifeminizmusa, s a házasságról alkotott felfogása, miszerint az a nemek közti antagonizmus megtestesítője.

¹⁴ Beszéd a Nobel-díj átvételekor: The New York Times, 1936. dec. 11. Németül: H. FRENZ: Amerikanische Dramaturgie, 80—81.

¹⁵ MURRAY HARTMANN: Desire under the Elms in the Light of Strindberg's Influence. American Literature [1961.] XXXIII. 360—369.

¹⁶ SOPHUS K. WINTER: Strindberg and O'Neill: A Study of Influence. Scandinavian Studies [1959.] XXXI. 103—120.

Legjobban talán úgy közelíthetjük meg Strindberg O'Neillre gyakorolt hatásának természetét, s a különbséget a strindbergi és ibseni hatás között, ha összevetjük a *Kísértet-szonátát* az *Utazás az éjszakába* című drámával. A *Kísértet-szonáta* technikája bizonyos mértékig Ibsenre emlékeztet. „Analitikus” dráma, a kitárulkozás drámája. De ez a hasonlóság csak arra jó, hogy aláhúzza a különbséget. Ibsennél a kitárulkozás azt hozza magával, hogy a cselekmény egy bizonyos része megvilágosodik. Ezzel ellentétben, Strindbergnél a kitárulkozás sehol sem befolyásolja a cselekményt; reveláció *per se*. A *Kísértet-szonáta* második jelenetében, ami ennek az elemzésnek a szempontjából a legfontosabb, kiderül — a párbeszédből —, hogy az ezredes, a múmia és az öregember tulajdonképpen kicsoda, de a beszélgetésből nem alakul ki összefüggő cselekmény. Az egész dráma „statikus”.

Pontosan ugyanilyen kitárulkozást találunk az *Utazás az éjszakába* című drámában. Annak ellenére, hogy hallatlanul izgalmas darab, statikus; bár a család története fokozatosan kikerekedik előttünk, nincs egyetlen, nagy, összefüggő cselekményszál. Egy lelkiállapot feltárul, és sok minden szándékosan megmarad ködösnek, bizonytalannak. Az a benyomásunk, hogy egy darab alkotó módon eltorzított valóságot kaptunk; a négy Tyrone beszélgetése épp olyan valóságos, mint az, ami a szellem-vacsorán folyik Strindberg *Kísértet-szonátájában*. Ott a diák apjáról mesél a lánynak, apjáról, aki megőrült s egyszer a vacsorára hívott vendégeknek megmondta az igazat: „Aztán egyik nap nagy estélyt adott. Késő volt, elfáradt a napi munkában meg az erőfeszítésben, hogy befogja a száját s ugyanakkor ostobaságokról fecsegen a vendégeivel. . . az asztalra koppintva csendet kért, felemelte a poharát és beszélni kezdett. S akkor valami történt. Hosszasan beszélt, az egész kompániáról lehúzta a vizes lepedőt, sorban mindenkire ráolvasta a disznóságait. Aztán fáradtan leült az asztalhoz és azt mondta, mindenki menjen a fenébe.”

Ez a helyzet a Tyrone-családdal is; a négy ember örült világban él, melyben állandóan meg kell mondani egymásnak az igazat. Amikor felcsillan a menekülés reménye, mint például az első felvonás elején, mindig van valami irreális, valami kényelmetlen a levegőben. Az utolsó felvonásban Edmund és Tyrone megpróbálnak kártyázni; kerülik a kellemetlen témát, de akaratuk ellenére folyton kibukik belőlük az igazság. S hogy mindez egy látszólag realista környezetben játszódik, nem pedig valami szürrealista álomvilágban, hihetetlen mértékben fokozza a hatást.

Az *Utazás az éjszakába* című drámájában O'Neillnek minden korábbi maszkokkal, tudathasadással, „félreszólásokkal” kapcsolatos kísérlete Mary alakjában kulminál és összpontosul. Tudjuk, hogy O'Neill képzeletében édesanyja emlékéhez a strindbergi múmia képe társult, a szekrénybe zárt múmiáé; ezt a megállapítást igazolják az *Utazásnak* azok a jelenetei, melyekben Mary elpanaszolja magányosságát, s hogy milyen szép is volt valamikor, most pedig milyen csúnya. A múmia—szobor összefüggést is kontraszt fejezi ki: hogy elformátlanodott Mary egykor gyönyörű keze. (Gondoljunk csak arra, ahogy a *Brown, a nagy istenben* Dion Anthony az anyjáról beszél: „Egy édes, furcsa lányra emlékszem, aki olyan gyengéden és riadtan néz, mintha egy szó magyarázat nélkül valami sötét fülkébe zárta volna az isten.”)

O'Neill drámája egyetlen nap alatt játszódik, ám ez a nap nem „egy szeletnyi élet”, inkább Joyce *Ulysses*ének egy napja. Mindvégig érezhető ez az iszonyú sűrítettség, olyan töle az egész darab, mint valami rémes lidércnyomás, akárcsak a *Kísértet-szonáta*. Ahogy Mary szenvedélyét önmaguk előtt titkolni

próbálják, ez a hatás csak fokozódik. Az utolsó felvonásban Mary mint egy kísértet jár a házban s ijeszti a ház lakóit; a képtelenség és a borzalom légkörét pedig tisztán realista eszközökkel teremti meg az író (mint a csillár-motívum vagy a Chopin-keringő). Strindberg ugyanígy jár el a *Kísértet-szonáta* harmadik jelenetében, mikor a lány mindenféle házimunkáról beszél a fiúnak; ott is „realista” eszközök fokozzák a szürrealista hatást.

O'Neill meg volt győződve arról, hogy ő valami Strindberg-féle Amerikában. A skandináv író-társ pesszimista életszemlélete megfogta, mindenestül átjárta O'Neillt, az embert és az író. Főként utolsó és leginkább önéletrajzi jellegű műve, az *Utazás az éjszakába* fedi fel a rettegésnek és a kétségbeesésnek azt az iszonyatos erejét, amely azt sugallta neki, hogy lelki rokonnak érezze a skandináv író. Ha azonban részletesebb hatás-kutatásra kerül sor, kiderül, hogy Strindberg sokkal kevésbé volt O'Neill nagyobb darabjaiban a téma, a szerkezet, sőt a jellemábrázolás ihletője, mint Ibsen. Ibsen hatása jóval fontosabb, mint ahogy azt a kirtikusok általában feltételezik. És ezt a téves feltételezést maga O'Neill is elősegítette azáltal, hogy feltűnően előtérbe helyezte a svéd drámaírót, míg Ibsent rendszerint egysorban említette a többi európai drámaíróval.

Ki lehetett volna mutatni, hogy Frank Wedekind, akire mint forrásra gyakran hivatkozik O'Neill, mennyivel kevésbé jelentős, mint Georg Kaiser, akinek hatását viszont tagadta az amerikai drámaíró. O'Neill elismerte, hogy Shaw hatott rá, de inkább csak „mint ember és író, s nem mint drámaíró”, ám mégis átvette Shaw egyik darabjának egy teljes figuráját. Nagy fontosságot tulajdonít O'Neill még egy sor írónak, köztük a német Gerhart Hauptmannnak, az orosz Andrejevnek és a francia Lenormand-nak, de a magam részéről úgy vélem, az amerikai drámaíróra gyakorolt hatásuk elhanyagolható. (Az *Amerikai Elektrához* írott jegyzeteiben O'Neill körvonalazta a trilógia összefüggéseit Aiszkhülos drámájával, de azthiszem, a trilógia sokkal többet köszönhet Ibsennek és Shakespeare-nek, mint a görögöknek.) A magyarázat egyszerű: O'Neill annyira a középpontjában állt a különféle európai dráma-irányzatoknak — expresszionizmus, szimbolizmus, realizmus, naturalizmus —, és olyan közel érezte magát európai elődeihez, hogy nem volt tisztában azok hatásának pontos természetével. Végeredményben művész volt, nem pedig kritikus.

Annak ellenére, hogy a fent említett írók mindegyikének szerepe volt abban, hogy O'Neillből drámaíró lett, O'Neill sosem foglalhatta volna el jelenlegi helyét az amerikai irodalomban, ha ezt a sokféle hatást nem tudta volna egy tökéletesen eredeti művészetté olvasztani, ha nem lett volna tehetsége arra, hogy művészetével az amerikai életet fejezze ki s hogy a színpad eszközeivel az emberi lélek mélységeibe hatoljon. Még sok hibájával együtt is — mert kiegyensúlyozatlan író volt, néha bőbeszédű, olykor már-már szentimentális — az amerikai drámaíróknak ahhoz a maroknyi csoportjához tartozik, akik a huszadik század első felében oly sokat adtak a világ drámairodalmának. Mivel sosem szégyellte magába fogadni akár a hazai, akár a külföldi drámaírók hatását, olyan magasra emelte az amerikai dráma színvonalát, hogy a külföldi kritikusok csak irigykedve tudtak az amerikai drámaírók vitalitásáról, sokoldalúságáról beszélni. Amikor 1936-ban O'Neill megkapta a Nobel-díjat, a kitüntetés nemcsak a modern amerikai színház megújítójának és megteremtőjének, hanem az egész modern drámairodalom szépszavú képviselőjének szólt.

(Fordította: Gergely Ágnes)

*Madách és Eminescu**

Igen megtisztelő számomra szólásra emelkedni ezen az összejövetelen, ahol a magyar tudomány annyi kitűnő képviselőjét láthatom, kik között hazám sok jóbarátot számlál. Budapest, éppúgy mint Magyarország többi egyetemi városa, már régen nagy hírnévre tett szert, mint az irodalmi kutatások egyik legjelesebb centruma. Az önök tudósai elismerten előkelő helyet foglalnak el nemcsak hazájuk irodalmának — mely a világ egyik legeredetibb irodalma — tanulmányozásában, hanem az irodalomelmélet és az összehasonlító irodalomtörténet kutatása terén is. Éppen ezért fejthetnők-e kialkalmasabb helyen az összehasonlító irodalomtörténet egy témáját, ahhoz a tudományhoz tartozó témát, mely alig pár évtizede jelentkezett mint önálló tudományág, s mely célul tűzvé ki maga elé a népek közötti szellemi kapcsolatok tanulmányozását, hozzájárul azok fenntartásához és erősítéséhez.

Ami Magyarországot és Romániát illeti, ez a szellemi összetartozás nemcsak az összehasonlító irodalomtörténet terén jelentkezik. Országaink gyakran küzdöttek egymás oldalán a nemzeti függetlenségért, a szabadságért és az igazságért vívott harcokban. A két ország sorsa, életútja ma is hasonló: építjük szocialista hazánkat, ahol az ember a kizsákmányolás és elnyomás minden formája alól felszabadulva megnő méltóságának tudatában és az értelem teljes kibontakozása felé tör.

Bizonyára igen hasznos és számunkra, akik az irodalom tanulmányozásának élünk, különösen örömdetes, ha az írók munkáiban kortársaik érzelmeinek ábrázolását megtalálva, meglátjuk a szövegekben az embereket egy adott történelmi pillanatban egyesítő kötelékek megcáfolhatatlan bizonyítékát és világossá válik előttünk, miképp haladtak közös úton a jövő felé. Ezt a gazdag programot az összehasonlító irodalomtörténetesek valósítják meg elsősorban az irodalmi forrásmunkák tanulmányozása által. Őszintén meg kell vallanom, hogy ezt a tudományágat a román irodalmi kutatás eléggé elhanyagolta, különösen azoknál az íróknál, akik a magyar kultúra légkörében éltek. Reméljük, a jövő kedvezni fog az effajta kutatásoknak s így az írók szellemi életrajzának, műveik keletkezésének megismerése jelentősen előrehalad majd.

Az összehasonlító irodalomtörténet másik célja, hogy megállapítsa, miképp történt egy nemzeti irodalmon belül valamely külföldi irodalom propagálása, megismertetése. Itt túl vagyunk a kezdet kezdetén, mert a Román Népköztár-

* Vianu professzor (Bukarest) előadása 1962. április 12-én hangzott el az Irodalomtörténeti Intézetben.

saság Akadémiájának bibliográfiai osztályán már elkészítették, minden forrás aprólékos és igen figyelmes megvizsgálásával több neves író munkáiról készült fordítás, valamint a róluk írott cikkek és tanulmányok időrendi táblázatát. Többek között ilyen bibliográfia készült Petőfi műveiről. Ez a bibliográfia folyamatosan kiadásra kerül, de azok, akik tanulmányozták már az Akadémia Könyvtárában, megállapíthatták: nem hogy csak már a költő életében elkészültek az első román fordítások, hanem művei generációról generációra a legjobb költők fordításában láttak újra meg újra napvilágot úgy, hogy teljes joggal elmondhatjuk: nálunk a külföldiek közül Petőfi a legjobban ismert és legjobban kedvelt költő.

Végül hadd fogalmazzam meg, mi lehetne a komparatista kutatások harmadik feladata: párhuzamot vonni két vagy több irodalom, az odatartozó írók és művek között. Mi a párhuzamosság az irodalomban? Egy irodalmi helyzet hasonlósága egy más, külföldi irodalmi helyzettel, ami nem magyarázható csupán egy közös irodalmi forrással — egy egyébként hiányozhatik is —, de megmagyarázhatóvá válik az őt létrehozó társadalmi, intellektuális és erkölcsi feltételek analógiája által. Ez azt jelenti, hogy a párhuzamosság (a paralelizmus) két irodalmi helyzet között mélyebb kapcsolatot jelez, mint a közös forrásból eredő hasonlóság. Hiszen egy forrás használata szigorúan véve véletlen is lehet, míg a párhuzamosság magával a művészi alkotás feltételeinek hasonlóságával kapcsolja össze az írókat vagy műveket. Volt idő — tudományunk fejlődésének első fázisában —, amikor az összehasonlító irodalomtörténet csak az irodalmi alkotások idegen eredetének kutatásával foglalkozott. Ez a történelmi pozitívizmus korszaka volt, amely az összehasonlító irodalomtörténet terén, valamint a történelmi kutatás minden ágában az irodalmi tények egymásutánjának megállapítását tűzte ki maga elé egyedüli célul. Eközben elhanyagolták e sorrend okainak keresését, pedig megtalálhatták volna azt a legmélyrehatóbb tényezőt, ami a dolgok egymásrakövetkezését meg tudta volna magyarázni. És itt nyíltan meg kell mondanom, hogy a szocialista országokban, éspedig a dialektikus és történelmi materializmus alkalmazása által tudták kiküszöbölni a mindaddig a történelmi pozitívizmus színvonalán álló összehasonlító irodalomtörténet hiányosságait és egyben előbbre vinni az irodalomkutatást. Mindjárt hozzáfűzöm még, hogy ugyanezekben az országokban, ugyane módszer következményeképpen az irodalmi párhuzamok kérdése másképpen érdekel minket, mint a források felfedezésének problémája, mellyel a kutatások korábbi időszakában visszaéltek. Ilyen párhuzamot kívánok Madách és Eminescu, és legjelentősebb műveik: *Az Ember Tragédiája* és a *Memento Mori* között vonni.

Madách *Tragédiája* egy évtizeddel korábban keletkezett, mint Eminescu költeménye. Madách már 1859-ben hozzáfogott a mű megírásához s az már 1861-ben a nagyközönség elé került, míg Eminescu dobozokban, fiókokban rejtegette költeményét s kiadására csak az 1871—72-es évben szánta rá magát. Eminescu tehát ismerhette Madách nagy drámai költeményét, legalábbis hírből, hisz azt már nagyon hamar széles körben értékelték. Eminescunak erdélyi tartózkodása alatt említhették Madách nevét s elmondhatták neki a nagy mű tartalmát. Madách költeményének első német fordítását egyébként 1865-ben készítette Alexander Dietze, s Eminescu néhány évvel később olvashatta azt Bécsben vagy Berlinben. Még sincs arra nézve semmi tárgyi bizonyítékunk, hogy Eminescunak közvetlen tudomása lett volna Madách költeményéről. E bizonyíték hiányában a frappáns hasonlóság *Az Ember Tragédiája* és a *Memento*

Mori között egyszerű irodalmi párhuzamosság marad számunkra s annál érdekesebb ezt megvilágítani és megmagyarázni.

A két tárgyalt művet elsősorban az köti össze, hogy mindkettő az emberiség történelmét ábrázoló nagy freskónak készült. Az effajta költemények hosszú múltra tekintenek vissza. Már Hésziodosz *Theogoniájában* megjelenik az etológiai gondolat, amennyiben Hésziodosz az istenek származási sorrendjével kívánja magyarázni az emberi társadalomnak a görög városokban megfigyelt állapotát. A gondolat, hogy az emberi társadalmak fejlődésének eszméjét felelevenítsék, végül is elburjánzott a költőknél, filozófusoknál és teológusoknál. Lucretius, Vergilius, Ovidius és Szent Ágoston az ókorban; Bossuet, Milton, Voltaire, Pope, Rousseau és Herder a modern világban, mindegyik a maga módján képet alkotott az emberi fejlődésről. Ez a kép hűen tükrözte a koruk tudományában összegyűjtött történelmi ismereteknek és megfontolásoknak akkori állapotát, fejlettségét. Ugyanezt a témát vették elő később a romantikusok, de amíg az előző században, a felvilágosodás korában Pope, Rousseau és gyakran Voltaire úgy beszéltek az emberiségről, mint homogén testületről s mint az általános fejlődés mozgó erejéről, a romantikusok a nemzetekben s a nemzetek harcaiban ismerték fel az ember fejlődésének és haladásának konkrét alapját és eleven közegét. Ez a megváltozott látásmód különösen szembetűnő Victor Hugo *Századok legendája* c. művében, ahol az ember útja a bizonytalan álmokergetéseken, tévelygéseken, kegyetlenségen és hősiességen át a mindenség meghódításáig és a szabadságig már nem egy elvont egység műve, hanem a történelem kovácsolta élő nemzetek munkája. A romantikus gondolat egyik nagy eredményének tekinthetjük, hogy a felvilágosodás korának filozófiai spekulációja helyébe az ember fejlődésének történeti felfogását állította. Ez a megfontolás hatja át Madách és Eminescu nagy művét is. Az *Ember Tragédiája* és a *Memento Mori* egyformán az emberiség nagy hőskölteménye, amint az a népek reményein, bukásain és küzdelmein keresztül élénk táru. Az ember történetének látomása sugallta mindkettőt. A történelem romantikus filozófiája a két mű ideológiai alapjának egyik alkotóeleme.

Madách költeménye egy másik témasorozathoz is tartozik. E sorozat elején Goethe *Faustja* áll. Éppúgy, mint Goethe drámájában, Madáchnál is a megváltást keresi az ember, az emberi lét egyetlen lehetséges megoldását. Nem a szabadság kivívása lenne-e a megoldás minden ember számára? Már Hegel is a történelem céljaként jelölte meg ezt a győzelmet. „Az egyetemes történet a szabadság tudatában való haladás” — írta Hegel *Előadások a történelemfilozófiáról* c. munkájában. A nagy keleti birodalmakban egyedül az uralkodó volt szabad. A görög demokráciákban a polgárok, vagyis az uralkodó kisebbség vált szabaddá. Az újkori népeknél, a kereszténység megjelenésével, amely az emberi lélek isteni eredetét tanította, minden ember eljutott a szabadsághoz, legalábbis önmaguk, létük értelmezésének módja által. Ismeretessé vált Schopenhauer állásfoglalása Hegel történelmi finitizmusával, valamint minden, a történelem dinamikus tartalmát megmagyarázni kívánó kísérellet szemben. A történelem, Schopenhauer szemében, tudás, de nem tudomány, mert csak az egyedi megismerésig jut el és soha nem az általánoséig, ami pedig a filozófiai megismerés egyetlen célja. A hegeli történetfilozófia Schopenhauer számára nem egyéb szédelgésnél. A pesszimista filozófus számára a történelem alapja, lényeges alkotóeleme sohasem lehet racionális tényező, mely önmaga megismerésére és ezáltal belső természetének kifejtése felé halad. A történelem alapja mindig ugyanaz marad: a létezés minden fokára jellemző

titokzatos és erőszakos élniakarás. Ebből következik, hogy bármily változatosak is a történelem eseményei, jelentése mégis mindig ugyanaz. A történelem jelmondata, mondja Schopenhauer, ez kellene, hogy legyen: „eadem sed aliter”. A történelmi élet tehát csupán terméketlen törekvés lenne, olyan, mint az álom? „Amit a történelem elmond, teszi hozzá Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, II., III., 38.), nem más, mint az emberiség hosszú, súlyos lidércnyomásos álma.”

Ezt a szemléletet tette magáévá Madách Imre, a német idealista filozófia nagy ismerője, amikor Ádámnak, az embernek történelmi kalandját álomlátásként mutatja be. De a schopenhaueri téma Madáchnál egy másik, a Goethe *Faust*jából származó gondolattal komplikálódik. Madách drámája, éppúgy mint a *Faust*, mennyei prologussal kezdődik. Isten pihen, a teremtés pompájában hallgatja az angyalok énekét. Lucifer kéri részét a viláгурalomból. Isten átadja neki a tudás és élet fáját a Paradicsomban, ahol az első emberek élnek boldog életüket. Bekövetkezik Ádám és Éva megkísértése s az első emberpár kiűzetik a Paradicsomból. Madách költeménye tehát bibliai jelenettel kezdődik, éppúgy, mint Milton *Elvesztett paradicsoma* és Hugo *Századok legendája*. Innen kezdve Ádám és Éva marad a dráma főszereplője, s a következő jelenetek folyamán változó történelmi alakokban mindig visszatérnek. Ezt az irodalmi sémát alkalmazta később Liviu Rebreanu *Ádám és Éva* c. régészeti és történelmi regényében, melynek a Madách által kialakított mintához való kapcsolata vitathatatlan.

Ádám és Éva, a Paradicsomon kívül, a földön élnek s azt művelik. Ádám cövekeket ver le s ezzel az első magántulajdonossá válik, éppúgy, mint Rousseau embere, amikor elhagyja a természetes állapotot. Éva szólót művel. Lucifer lerántja előttük a „láthatatlan pókhálót” a természet erőiről. De Ádám tudni szeretné, milyen jövőt tartogat a sors az emberi nem számára. Ekkor Lucifer mély álmot bocsát az első férfira és az első nőre. A történelem álma, amelyről Schopenhauer beszélt, megkezdődik az első élők számára és a költemény a maga egészében megálmodott jelenetek sorozatává válik. Ádám először egyiptomi fáraóként jelenik meg. Milliók dolgoznak azért, hogy egy közülük korlátlan erejének tudatában élhessen. De Ádám, kit hatalma bánattal tölt el, minden ember szabadságát kívánja. A következő jelenet az athéni demokráciába helyezi őt mint Miltiadészt, a perzsák legyőzőjét. A demagógok ellene izgatják a tömeget. Ádám megálmodta a nép számára a szabadságot, s ez azt olyan hálátlansággal viszonozza, ami mély keserűséggel tölti el. Kéri Lucifert, vigye őt más partokra. A császári Rómában találja magát, ahol mint Sergiolus részt vesz egy orgián, majd megjelenik Péter apostol, hogy a keresztény aszkézist, az új idők eljövételét hirdesse, amit a fiatal barbár népek betörése is jelez, és hogy a rabszolgaság eltöröltetik majd s feloldódik az egyetemes testvériségben. Végső céljához érkezett-e el a történelem? Bizáncban Ádám mint keresztlovag, mint Tankréd jelenik meg. A kereszténység maga is türelmetlenné vált s az emberi értelem terméketlen teológiai vitatkozásokhoz alacsonyodott le. Ádám lelkileg közömbös légkörben kíván életre kelni s ezt a német császár udvarában találja meg, Prágában, ahol Keplerként él, s mint csillagász az értelem nagy diadalairól álmodik. Közben meg kell vallania, hogy a tudomány nem képes boldoggá tenni az emberiséget. Lucifer álmot adott neki s új álom borul Ádám előző álmára. Hallja a Marseillaise taktusait és Dantonként Párisban, a Place de la Grève-en találja magát. Lucifer a bakó. De amikor közel lép, hogy egy fiatal márkinak és nővérének, akik éppen a vérpadra lépnek, az életét meg-

mentse, ő maga is a népharag áldozatává válik. A következő szín Londonban játszódik, a polgári liberalizmus idejében. Itt az üzlet uralkodik. Minden eladó. A szabadság szabad versennyé fajult, az emberek új rabszolgaságba süllyedtek. Ezután tűnik fel Ádám előtt látomásként a szocializmus, amelyet csak a Fourier-féle falanszter formájában tud elképzelni. A társadalom kaszárnnyává vált: a művészet és költészet eltűnt. Ez a sivár hasznosság birodalma. Lucifer szárnyain Ádám az űrben repül: ez a repülés Kainéhoz hasonló, Byron költeményében. Ádámot rettegés fogja el s a földre visszatérve azt teljesen megfagyva találja. Megkezdődött az örök tél. A nap, melegétől megfosztva, korongként világít. Az emberi civilizáció megsemmisült. A föld utolsó lakói, az eszkimók vonsozlják magukat kiöregedett bolygónk elárvult felszínén. Ekkor ébred fel Ádám a borzalmas történelmi álomból. Mire lehet jó a tévelygés, amit számára a jövő tartogat? Végezni akar életével s dacosan fordul szembe az istenséggel. Ám Éva már anyának érzi magát és Ádámban ébrednek az apai felelősségérzet. Isten megtanítja az asszony iránt érzett szerelem hevében végzett emberi munka hitvallására. Az asszony feladata a férfi mellett állni küzdelmeiben. „Ember, küzdj és bízva bízzál!” mondja Isten. Az emberi optimizmus tehát legyőzhetetlen és programjának nincsen vége. A végtelen Eszméje, amely a mindenségről vallott felfogásba a Renaissance csillagászainak munkája nyomán került be, áthatotta az erkölcsi világot is. Munkálkodjunk szünet nélkül, hangzik az ajánlás s, vezéreljen egy örökké elhalasztott, de véglegesen soha el nem törölt célkitűzés. Madách is e témát énekl meg. Az idealista filozófia által táplált és a romantikus történetfelfogást valló Madách költeménye, a látomásos fantáziának ez a nagyszerű terméke, amely kora uralkodó eszméit ábrázolja, szinte a legjelentősebb az európai romantika utolsó szakaszában létrejött alkotások között. A román olvasók, akik Octavian Goga szép fordításában élvezhetik a *Tragédiát*, jól ismerik és értékelik Madách művét.

Már említettem a tematikus kapcsolatokat, amelyek eléggé frappáns módon közel hozzák Eminescu *Memento Mori*-ját Madách költeményéhez. Eminescu irodalmi forrásai közül egy, mint azt már feljebb láttuk, szintén fontos szerepet játszott Madách ideológiai tájékozódásában, éppúgy, mint a nagy magyar költő által alkalmazott irodalmi séma kialakításában. A schopenhaueri eszmét, amely szerint lényegében minden történelmi esemény azonos, mint az életakarát egy-egy megjelenése, ami pedig minden rossz eredete a világban, Eminescu többször kifejezte költeményeiben. Ez a *Memento Mori* egyik témája is, mint ahogy mindjárt a költemény elején olvashatjuk: „Akár látom a rosszat, akár nem, az mindig jelen van a világban.” (De vād rāul sau de nu-l vād, el pe lume tot rămīne.) De ez a schopenhaueri eszme összekapcsolódott Eminescunál egy másik, ennél sokkal régebbi, a román irodalomban igen kedvelt gondolattal. Ez a sors bizonytalanságának és a romoknak a témája.

A románok szívesen olvasott művei közé tartoztak, különösen irodalmuk történetének kezdeti szakaszában a *kronográfok*. Ezek kéziratokban terjedtek el széles körben s a népszerű könyvekhez váltak hasonlóvá. Eminescu, aki nagy szakértője volt a régi kéziratoknak és jól ismerte a régi román irodalmat, már korán olvasott kronográfokat s őrzött is ilyeneket könyvtárában. Ezt az is bizonyítja, hogy egy ilyen, a XVIII. századból származó kéziratot megismertetett Moses Gaster filológussal, aki ezt a körülményt meg is említi *Chrestomatiájának* II. kötetében. Innen, ezekből a régi kronográfokból meríthette Eminescu a gondolatot, hogy felidézze a történelem örvényében egymás után elmerült uralkodókat és birodalmakat. Ám az utóbbi téma, a sors bizonytalan-

ságának gondolata, a *fortuna labilis*, miután már foglalkoztatta az ókor és középkor költőit, megjelent a XVII. században Miron Costinnál, *A világ élete* c. költeményben. Gyakran idézték minden világi dicsőség mulandósága feletti bánkódását: „Hol vannak a világ urai? kiált fel Miron Costin. Hol van Xerxes, Nagy Sándor és Artaxerxes? Augustus, Pompeius és Caesar, hol vannak hová lettek? Az idő, mint a tenger habja, elnyelte őket. Cyrus háborúiról ismert király volt, igen gazdag, a perzsák, kaldeusok, tatárok és egész Ázsia vezére. Lássátok, mit tett vele a sors. Egy nő láncra fűzte és vérfürdőbe fojtotta. „Tápláld magad a halállal, ó Cyrus és oltsd ki életedet.”

Unde-s ai lumii stăpîni ? unde este Xerxis?
 Alexandru Machedonu ? unde-i Artaxerxis ?
 Augustu, Pompei și Chezaru, ei au luat lume,
 Pre toți i-au stins vremea, ca pre niște spume.
 Fost-au Țiros împărat, vestit cu războaie,
 Cu avere preste toți plecîndu-și sub voie
 Pre Perși, Chaldei, Tătarii și Asia toată,
 Caută la ce l-au adus norocul cu roată!
 Prinsu-l-au o femeie, i-au pus capu în sînge:
 „Satură-te de moarte, Țiros, și te stînge”

A világ urainak eltűnése is bizonyítja a sors bizonytalanságát s az előtűnt kesergés sokszor fel-feltűnő motívum a román irodalomban. A XVII. század végén megtaláljuk Dimitrie Cantemirnél *A diván vagy a bölcs és a világ összeütközése* (Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea) c. munkájában. Ez alkalommal egy herceg beszél: „Ó világ! Tudom, sokan voltak hozzám hasonlók, s még hatalmasabbak is; de mit lett belőlük? Hol vannak a perzsák híres, csodálatos, dicsőséges urai? Hol van Cyrus és Croesus? Hol van Xerxes és Artaxerxes? akik istennek érezték magukat s annyi val hatalmasabbnak minden embernél e világon, hogy uralkodni akartak a hullámokon és viharokon, megparancsolván csapataiknak, hogy korbácsolják meg és verjék vasra a tengert, mert elragadta a Chersoneus hegyfok előtt épített hidat.” Cantemir ezután még megsiratja több világi nagyság eltűnését, úgy mint Nagy Konstantint, Justiniánust, a két Theodosiust, macedoniai Basiliust és fiát, Bölcs Leót, Bizánc urait, akik felé mint szellemi előfutárai és ősei felé lángoló érzelmekkel fordult.

Nem vázolhatom itt fel a régi román irodalmon végighúzódo „fortuna labilis” motívum egész történetét. Mint már mondtam, gyakran felhasználták, és mivel még egyszer megjelenik Eminescu *Memento Mori*-jában, elmondhatjuk hogy Eminescu belső forráshoz fordul költeményében. Ugyane forrás a rom-motívumhoz kapcsolódott, amely a XVIII. század végén Volney *Les Ruines*-je (A romok) által vált ismertté. A művet a románoknál rövidesen megjelenése után a XVIII. század végén lefordították és olvasták. A filozófus itt nem a világi nagyságoknak, hanem életművüknek, a múlt nagy civilizációinak eltűnését siratja: „Ah hová lett az emberi kéz oly sok ragyogó alkotása! kiált fel Volney. Hol vannak Ninive bástyái, Babilon falai, Perszepolisz palotái, Baalbek és Jeruzsálem templomai? Hová lettek Tyrus flottái, Arad építkezései, Sidon műhelyei és a tenger sok matróz, kormányos, kereskedő és katona? . . A templomok romba dőltek, a paloták összeomlottak, a kikötők feltöltődtek, a városokat lerombolták, a kihalt földet csak szomorú sírok borítják. . .” A romok

motívuma nagy népszerűségnek örvendett a XIX. század román költőinél. Megtaláljuk Cîrlovánál, Grigore Alexandrescunál, Bolintineaunál, Heliade-Rădulescunál, Crețeanunál éppúgy, mint más költők műveiben. Ramiro Ortiz *Fortuna labilis* c. szép tanulmányában (Bukarest, 1927. olaszul) mind-egyikükkel foglalkozott a motívum egyetemes történetét tárgyaló vizsgálat keretében. Ortiz mégsem mutatja ki, hogy a Memento Mori ehhez az irányzat-hoz tartozik, holott Eminescu költeményét Ilarie Chendi már 1903-ban kiadta. (*Preludii*, ed. I. 1903, ed. II. 1905.) Pedig az odatartozás kétségtelen. Eminescu műve a „fortuna labilis” és a romok- motívum kereszteződésének terméke.

A költő először álmvilágként idézi fel a történelmet, s ott menedéket talál. Nagy történelmi képeket készül felvázolni, azok bizonyítják majd, hogy a rossz állandóan jelen van a világban. Első a sötét, bálványimádó nomád alakja, amint kőalapácsát forgatja. Babilon függőkertjei, Szardanapal orgiái alkotják a második képet. De hol vannak a hajdani pompás városok? A mai nomád a helyet sem tudja megmutatni, ahol a régi Ninive állott. A következő kép Egyiptom, ez az egyetlen, amit Eminescu még életében közzéadott. A természet ragyogásától, a nyüzsgő élettől körülvéve Egyiptom felépített egy halálraítélt civilizációt. Az antik Palesztina friss és idillikus vidékként jelenik meg. Dávid összetöri hárfáját és Isten irgalmát esdi. Salamon az égi királyról és földi szerelméről énekel. De mindez rombadől Jeruzsálem templomával. A zsidók szétszóródnak az egész földkerekségen. A görögországi jelenet megmutatja a vidék derűs szépségét, az emberekhez hasonló szellemekkel benépesített természetet. A kétségektől gyötört filozófus a művészet szépségével vigasztalja magát. Orfeusz énekel s a természet lantjának uralma alá hajtja fejét. Íme Róma a megdőbbent emberiség szeme előtt. Diadalmenetjeiktől kísérve vonulnak el a császárok. Néro felgyújtja az örök várost, hogy színjátékban legyen része. Dácia, melynek a költő költeményeinek leghosszabb részét szenteli, megmutatja büszke ormainak szépségét. Egy nép, egészen a természet ölen, az emberiség első korszakának tisztaságában él. Észak isteneit tiszteli, nemcsak Zamolxist, hanem Odint és Freiát is. Megjelennek a római seregek, sasokkal közeledve átkelnek Apollodor hídján. Traianus a hegyekbe menekült fiatal Dokiát keresi. A dák király, Decebál megöli magát, de közben szörnyű átkot mond: A barbár népek el fogják pusztítani a romlott birodalmat s új vérből keltik majd azt újból életre. A gyűlölt hódítótól eltávolodott utódok lesznek a románok. Ám maguk a barbárok is elpusztulnak és Odin lándzsája keresztté változik át. Sötét századok következnek: a középkor. Durva láncai rabságban tartják a népek forrongó lelkét. A szolgaságot a Francia Forradalom törli el. Íme a Bastille lerombolása! Vaskemények Robespierre gondolatai! Napóleon több népnek hoz szabadságot, de Oroszország megszállása kihívja a büntetést. Látjuk a Császárt Prometheusként sziklájához láncolva, elmerülve mély fájdalomában. Ekkor az emberiség hosszú tapasztalatából új, merész filozófia születik. Ez a nagy filozófiai rendszerek létrejöttének kora. Mi az értelme a halál pecsétjével megjelölt, mindörökre eltűnt népek borzalmas hanyódásának? A költő kiábrándult. „Mi maradt, ember, a te hatalmadból?” kérdi. És mindig ő az, aki felel: „Semmi!” Ha ismerni akarjuk a jövőt, tekintsünk a múltba. Minden történelmi esemény lényegében véve mindig ugyanaz, tanította Schopenhauer. Minden hiábavaló, az élet álom. Meg kell állapítanunk, hogy a felfogás, mely Eminescu költeményét áthatja, radikálisabban pesszimis-ta, mint amit Madách tragédiájának elemzése során bemutattunk.

A *Memento Mori*, Eminescu oly hosszú ideig ismeretlen költeménye, elég sajátos helyet foglal el nagy lírai költőnk oeuvre-jében. Eminescu igen fiatalon kezdte működését Josif Vulcan *Familia* (Család) című Nagyváradon megjelenő folyóiratában. Induláskor Eminescu tanúságot tesz elődeihez Alecsandrihoz, Bolintineănuhoz és Heliade-Rădulescuhoz való szoros kapcsolatáról. E nagy költők iránti tiszteletét ki is fejezte *Epigonok* c. költeményében, amellyel költészetében új korszak kezdődik. De már első költeményeiben — bármennyit is köszönhet mind nyelvben, mind témaválasztásban elődeinek — jelentkezik a fiatal lángész eredetisége, főleg latin eredetű újonnan képzett szavaiban, s erre a kortársak azonnal fel is figyeltek. Eminescu sohasem volt egyszerű stílus-utánzó. Már első műveit nagyfokú érzékenység hatja át, mely szokatlan módon egyesíti az érzésben a kiábrándultságot a szenvedéllyel. Érezhető gondolatgazdagsága és az a képessége, hogy a nagy erkölcsi összefüggéseket értelemmel megragadja. Csak a középszerű szellemek és a korlátolt lelkek nem vették észre mindjárt az első perctől fogva mi volt az új, az erőteljes ennek az első ifjúságán éppenhogy csak túljutott költőnek a műveiben. A fiatal Eminescut minden a nagyság, a gondolat és érzelem merész csúcsai felé ragadta. De az európai romantika, ahol Eminescu kultúrájának legbősegebb és legtermékenyebb forrásaira lelt, két irányt jelölt meg, amelyeket talán nem világítottak meg eléggé annak a nagy irodalmi áramlatnak megértéséhez, amely minden későbbi irodalmi megmozdulás alapjává vált, s amelynek ismerete lényeges a modern irodalmak értelmének felfogásához. A romantika egyik alkotó irányát nagy és merész lázadás jellemzi. Ezt az irányzatot a XIX. századi romantika az előző századtól örökölte s ez, miután létrehívta Goethe és Schiller ifjúkori drámáit, Byronban találta meg leghíresebb képviselőjét. A német kritika ennek az iránynak a *titanizmus* nevet adta. A titán a romantikus ember, aki a francia forradalom hajnalán s e nagy esemény után, mely megdöntötte a századok óta meggyökeresedett társadalmi rendet, mindenkit kérdőre vont és megdöbbszentett merészségével. Megmutatta a világ rendjével szembe forduló individuumot, s viselte harcainak vagy vereségeinek végzetes jeleit. Karl Moor és Goetz, Faust és Prometheus, Lara, Child Harold és Don Juan ennek a titanizmusnak szimbólumai, egy új mitológia hősei, mondotta Schelling, nagy költők által teremtetett hősök, akik századok keresztútjánál a világ sorsán gondolkodnak. Érdekes megjegyezni, hogy a byronizmus visszhangja, mely Nyugat-Európa országaiban jóval a század közepe előtt elhalt, tovább hallatta hangját Közép- és Kelet-Európában egészen a század végéig, sőt még annál is tovább. Egy román anglicista, néhai Pierre Grimm jó negyven évvel ezelőtt tanulmányt írt a byronizmus irodalmunkban oly kitartóan érezhető hatásáról, s ez a tanulmány még ma is igen helytálló. Az 1848-as generációból nemcsak Heliade-Rădulescu és Grigore Alecsandrescu tett byroni hajlamokról tanúságot, hanem sokkal később Grandea Macedonski, sőt maga Coșbuc és P. Cerna világosan kifejezésre juttatták a byroni szellemet, vagy legalábbis előfordult, hogy a nagy angol költő műveiből merítették témáikat. Eminescu sem tudta magát kivonni az általános hatás alól, és a titanizmus, a lázadásnak és a szkepticizmusnak ez a keveréke a patetikus szomorúság és reménytelenség, amellyel a költő saját és a világ tragédiáját elviselni látszik, mindezek a byroni tendenciák világosan fellelhetők Eminescu fiatalkori költeményeiben — amelyek közül a *Császár és Proletár* a legismertebb —, azután a posthumus kéziratokban talált költeményekben, elsősorban a *Memento Moriban*. Mit mondhatunk eközben Madáchról és *Az ember tragédiájáról*? Azt hiszem nem tévedek, ha azt állítom,

hogy Madách maga is, nagy költői művének egyes részeit tekintve, a Közép- és Kelet-Európai irodalmakban oly kitartóan jelentkező byronizmushoz kapcsolódik. Nemcsak a kozmikus repülés motívuma, melyet nagy elődje Kainjából merített Madách, hanem a világ sorsának teljesen reménytelen szemlélete kapcsolja őt a byroni irányzathoz. A byronizmus már rég eltűnt Nyugat-Európában, mikor a mi országaink még mindig merítettek belőle. Azért van ez így, mert míg a nyugati burzsoáziák nemzeti és társadalmi küzdelmei elérték céljukat, nekünk még ugyane harcok fennmaradtak égető problémáikkal, s költőink továbbra is erős ideológiai szövetségest találtak a byronizmusban a még előttünk álló küzdelmekhez.

Az európai romantika egyik alkotóeleme, a titanizmus mellett ismert még egy másik irányzatot is, amely megpróbálta kifejezni a költők valódi énjének legintimebb élményeit. Ez az irány a Sturm und Drang képviselőinek nyomán a német romantikusoknál diadalmaskodott. Egy új hang, amely témáiban, előzményeiben a népköltészetből táplálkozott, ez az új, eddig még soha nem hallott hang volt az európai líra nagy megújulásának alapja. Az új dalok közvetlen hatottak az olvasók lelkére, az új dalok a költők önvallomásai révén felfakasztották az érzelmek legmélyebb forrásait és megindították a lélek kiáradását — ez az eredete az európai lírizmus megújulásának. Ez a megújulás az európai romantika jelentős eredménye. Ehhez az áramlathoz tartozott Eminescu is. Novalishoz, Brentanóhoz, Eichendorffhoz és Heinéhez hasonlóan Eminescu is a maga idejében figyelemre méltó fejezetet írt a romantikus líra történetébe, melynek motívumait, érzelmeit, irodalmi eredetét sok szempontból magáénak mondhatta. Meg kell jegyeznünk, hogy bizonyos konfliktus figyelhető meg köztünk, valamint Madách szelleméért és kifejezőmódjáért versengő két romantikus irányzat között. Ám e viharos és titáni indulás után Eminescut magához vonta a *Convorbiri literare* című irodalmi szemle köre. Ennek az irodalmi társaságnak döntő szerepe volt a közvélemény alakításában. A *Convorbiri literare* köre Titu Maiorescuval, mint „spiritus rectorral” az élen egy konzervatív társaság volt és szoros kapcsolatban állt egy, a nagybirtokosok érdekeit képviselő politikai párttal. Eminescu azzal, hogy ehhez az irodalmi körhöz csatlakozott s ott működött pályájának idő előtti befejezéséig, megfosztotta magát attól, hogy kiteljesítse zsenijében rejlő titáni és forradalmi lehetőségeit. Gazdag tehetségének másik oldala bontakozott itt ki és a fiatal olvasók, akik csodálattal figyelték Eminescu alkotásait — amit számos ránk maradt irodalmi örökség bizonyít —, Eminescut a szerelem és a természet bánatos, vigasztalóan gyöngédlelkű költőjeként ismerték meg. Eminescu első olvasói, akik 1870 és 80 között voltak húszévesek, alakították ki a költő első irodalmi portréját és azt elég hosszú időn át rákényszerítették a közönségre, sőt a kritikára is. A posthumus munkák tanulmányozása azonban, különösen ha majd Perpesicius kritikái kiadásában megjelennek, módosítani fogja a képet, amit Eminescuról a múlt alkotott. Ilyen körülmények között a *Memento Mori* és minden vele rokon költemény számunkra új, nagy jelentőségű és fontos. És ugyane feltételekben rejlik, hogy Madáchsal való rokonsága — amit két legkifejezőbb munkájuk hasonlósága, az őket gazdagító források azonossága és lelkiállapotuk megragadóan tanúsított közössége bizonyít — s az irodalmi párhuzam, ami Madách és Eminescu között vonható, az összehasonlító irodalomtörténet számára igen nagy jelentőségű problémát képez.

Íme két egymástól teljesen függetlenül alkotó költő. Hazájuknak hasonló történelmi sors jutott osztályrészül. Az 1848-as események kimenetele letörte

reményüket. Madách lángoló lélekkel figyelte az eseményeket, s fogságot kellett szenvednie, mert menedéket adott egy politikai menekültnek. Eminescu is többször kifejezte az 1848-as forradalom iránti rokonszenvét, mert úgy érezte, ezt a korszakot a nemzeti eszme hatja át. Nemcsak e két ország bukik el ekkor. Egész Európában a burzsoá reakció az úr: intézkedéseivel meg akarja akadályozni, hogy hasonló veszedelem, amely már majdnem pusztulását okozta, megismétlődhessék. A kialakuló kedélyállapotot a pesszimizmus jellemzi. E korban válik népszerűvé Schopenhauer, aki már 1819-ben felállította filozófiai rendszerét. 1860 és 1870 közötti évtizedben terjed el legjobban a schopenhaueri gondolat. A két költő is itt csillapítja szomját s itt találja szellemi táplálékát, melyre a bánattal, majdhogynem a reménytelenséggel eljegyzett lelküknek oly igen nagy szüksége van. Megírnak két nagyértékű költői művet: egyikük egy tragédiát, másikuk egy hosszú elbeszélő költeményt, egyikük a visszapillantás eszközével él, másikuk ragyogó képeket fest. A két költemény témájában hasonló: kifejezésre jut bennük a pesszimista történelmi koncepció, amely Eminescunál zordabb, Madáchnál felcsillanni enged valami reménysugárfélét.

E két költő a mi szellemi ősrünk. Tiszteletemet és hódolatomat nyilvánítom népeink két szellemóriása előtt. Koruk tanúi voltak s szomorúságukkal, lázadásaikkal és törekvéseikkel segítenek nekünk azt a kort jobban megérteni. Mi pedig szűrjük ki keserűségükből az új erőt adó lényegét, amellyel napjaink erőfeszítéseit tápláljuk, mikor népeink egymás oldalán haladva közösen veszik ki részüket az új, szabad és igazságos emberiség kialakításából.

(Fordította : Szabó Ákosné)

RÉSUMÉ

Tudor Vianu, membre de l'Académie Roumaine des Sciences a tenu une conférence à l'Institut d'Histoire Littéraire à Budapest. En étudiant les rapports littéraires hungaro-roumains, il a établi l'existence des affinités surprenantes entre Madách et Eminesco.

Il a commencé son exposé par une analyse des méthodes comparatives: il a mentionné d'abord l'étude des influences, puis celle de la fortune intellectuelle des poètes dans la littérature d'autres pays, enfin la recherche des parallélismes établis sur les ressemblances des conditions sociales, intellectuelles et morales dans lesquelles une oeuvre littéraire est née. Cette méthode est particulièrement fructueuse et, avant tout, elle est cultivée avec succès dans les pays socialistes. C'est en ce sens qu'un parallèle peut être établi entre *La tragédie de l'homme*, drame poétique de Madách et le poème épique d'Eminesco, intitulé *Memento mori*. Le drame du poète hongrois fut écrit en 1859—1860, le poème du poète roumain fut composé en 1871—1872, dont l'auteur, de son vivant, ne fit paraître que quelques fragments. L'hypothèse ne semble pas être dépourvue de tout fondement qu'Eminesco eût connu l'oeuvre de Madách; il en put entendre parler lors de son voyage en Transylvanie, même il a pu la lire dans une traduction allemande. Cependant, ce fait n'est pas prouvé, une influence directe ne peut être supposée. Les ressemblances frappantes s'expliquent par les conditions identiques prévalantes dans les deux pays, dans les deux littératures au moment de la composition des oeuvres en question. Tous les deux ouvrages brossent — pour ainsi dire — des fresques monumentales illustrant l'histoire de l'humanité. Ce sujet poétique remonte à l'antiquité: dès la *Théogonie* d'Hésiode plusieurs oeuvres littéraires sont connues dont le but était la représentation des grands moments successifs de l'histoire. Au siècle des lumières, l'histoire de l'humanité fut étudiée comme une entité homogène. Le romantisme apporta un changement essentiel à cette conception: l'histoire est considérée désormais comme l'histoire des peuples, des nations. C'est ainsi qu'est conçue l'histoire dans *La Légende des Siècles* de Victor Hugo, dans l'oeuvre de Madách et dans celle d'Eminesco. *La Tragédie* de Madách se rattache à la tradition formulée par le *Faust* de Goethe, mais porte aussi la marque de l'influence

de Schopenhauer. Selon la philosophie d'histoire d'Hegel, le sens de l'évolution historique s'affirme dans le développement de l'idée de la liberté qui se connaît elle-même, mais Schopenhauer ne croit pas à une telle téléologie historique. Selon ce dernier, l'histoire contient une série de faits qui changent, mais dont la signification reste la même: ce que l'histoire raconte n'est qu'un long rêve, le cauchemar, lourd et confus, de l'humanité.

Conformément à cette conception, Adam, héros de la *Tragédie* de Madách, fait l'expérience de l'histoire dans une succession de songes, dans un rêve. Cette succession d'images rêvées est encadrée dans une histoire mythologique qui rappelle le *Faust*. Le premier homme, Adam, suscite à la révolte contre le Seigneur par Lucifer, exige de ce dernier qu'il lui montre l'avenir de l'espèce humaine. Lucifer le fait endormir, et Adam traverse en songe l'histoire humaine en Égypte, en Grèce, à Rome, au moyen âge, aux temps de la renaissance et de la révolution française, puis à l'ère capitaliste. Il voit l'avenir aussi, dans un cadre utopique. Une scène du drame correspond à chaque époque historique dans laquelle Adam au début pris d'enthousiasme finit par le désenchantement.

Ces visions aboutissent à une fin tragique: lorsque l'avenir de l'humanité sombrera dans la misère des esquimaux, le système solaire se refroidit. Selon Madách, la science humaine n'est pas capable de prévenir cette catastrophe cosmique. Néanmoins, éveillé de ses songes, Adam continue à lutter et à croire. L'idée de l'héroïsme de la lutte humaine jette une lueur d'optimisme à la fin de ce drame, qui — dans une vision rêvée par Adam — prédit la tragédie de l'humanité. La philosophie de Schopenhauer — quoiqu'elle fut formulée au début du siècle — gagna l'Europe aux années soixante et soixante-dix; l'expansion de ces idées fut la conséquence idéologique des années de la réaction: Madách et Eminesco étaient influencés par la désillusion européenne. Quant au grand poème épique de cette negation, le sujet du *Memento mori* avait ses antécédents dans l'ancienne poésie roumaine, notamment dans les «chronographes», genre évoquant l'inévitable, extinction des grands du monde, et dans les imitations roumaines des *Ruines* de Volney. oeuvres représentant l'idée de la «fortuna labilis». Le poème épique d'Eminesco contient une série de scènes prises dans l'histoire humaine: nous assistons aux luttes et défaites de l'homme à l'âge de pierre, à Babylone, en Égypte, en Grèce, à Rome et dans la Dacie antique, patrie ancestrale des Roumains, au moyen âge, à l'époque de la révolution française, aux temps de Napoléon, puis à l'époque des grands systèmes philosophiques. Selon le poète, la morale qu'on dégage de toutes ces luttes est la futilité, le peu de chose de la puissance de l'homme, dont après la mort rien ne reste, rien ne survit.

L'oeuvre d'Eminesco marque un pessimisme plus foncier que celui de la *Tragédie* de Madách, cependant les ressemblances n'en restent pas moins frappantes. Ces deux grandes oeuvres littéraires se rattachent au romantisme, et notamment au titanisme byronien qui dans ces pays d'Europe orientale était encore l'un des facteurs qui se sont prévalus dans la transformation sociale même dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Les parallélismes que présentent le drame de Madách et le poème épique d'Eminesco prouvent que les problèmes vitaux des peuples hongrois et roumains étaient identiques non seulement dans le présent, mais aussi dans le passé.

Dans le débat qui a suivi la conférence, László Gáldi, Károly Horváth et István Sôtér sont intervenus. Les interventions ont complété les données fournies par Tudor Vianu, relatives aux parallélismes existant dans les littératures hongroise et roumaine, et ont relevé que les explications de Tudor Vianu sur l'influence de la philosophie de Schopenhauer contiennent des éléments entièrement nouveaux, valables aussi pour l'étude de Madách. Le président, István Sôtér, directeur de l'Institut a exprimé les remerciements de l'auditoire à l'illustre conférencier, à la clôture de la séance laquelle était une belle manifestation des relations intellectuelles et amicales hungaro-roumaines.

HORVÁTH KÁROLY

Felvilágosodás és klasszicizmus mint a német és orosz összehasonlító irodalomtörténet kérdése

A nemzeti irodalmak közötti kölcsönhatások kutatása, amely az elmúlt években az NDK-ban egyre nagyobb jelentőségre tett szert, számos olyan elvi kérdést vet fel, amelyek megoldása vagy akár újból való feldolgozása a jelenlegi körülmények között nemcsak érdekes, de szükséges feladat is.

Számos önálló tanulmány látott napvilágot azon tudományos, irodalmi és általános művelődési kapcsolatokra vonatkozó gazdag dokumentumok alapján, amelyek a XVIII. században Német- és Oroszország, pontosabban szólva azok egyes szellemi központjai közt fennálltak; e tanulmányok még megközelítőleg sem adnak teljes képet, de sejteni lehet már belőlük a későbbi összefoglalás körvonalait.¹ Kezdetben úgy látszott, mintha a korábbi évek összehasonlító irodalomtörténeti kutatása a XVIII. század német és orosz irodalmának kapcsolatait régen kimerítette és e tárggyal való további foglalkozást fölöslegessé tette volna. A legutóbbi években azonban szovjet és német kutatók fáradhatatlan munkájának eredményeképpen levéltárakból és könyvtárakból olyan eddig ismeretlen dokumentumanyag került elő,² amely egyrészt a tényleges kapcsolatokról alkotott képünket, másrészt az azokból levont elvi általánosításokat szükségképpen megváltoztatta. E kutatások jelentősége német szempontból kézenfekvő: a „német nemzeti történelem számára”, amint azt E. Winter tudománytörténeti vonatkozásban megállapította, „sokkal nagyobb a jelentőségük”, semmint „korábban véltük volna”.³ Ez abban áll, hogy e történelmi kapcsolatokban a népek közötti igazi, mindkét fél számára egyként tanulsággal járó kölcsönösség lehetőségének, ezenkívül pedig olyan baráti viszonynak korai formáját látjuk, amely a ma mindkét részről ápolt német—szovjet barát.

¹ Arra a bírálatra kell mindenekelőtt rámutatnom, amelyet P. N. BERKOV az ilyen összkép hiánya miatt gyakorolt (Die deutsch—russische Begegnung und Leonhard Euler, Berlin, 1958. 64, 65.), valamint a kelet-európai népek szlavistáinak és történészeinek NDK-beli munkáira, amelyek a Die slawistischen Publikationen der DDR bis 1962, Berlin, 1963. c. bibliográfiában vannak felsorolva.

² Különösen E. WINTER munkái, az Euler-, Schlözer-, Müller-hagyatékból való publikációi, amelyek a Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas-ban jelentek meg, továbbá a Studien zur Geschichte der russischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts (Berlin, 1963.) dolgozatai és H. GRASSHOFF, E. HEXELSCHNEIDER és mások cikkei a Zeitschrift für Slawistikban, amelyek e kérdésnek a XVIII. századra vonatkozó megoldását kezdeményezték.

³ Vö.: E. WINTER: Die Bedeutung der deutsch—russischen Wissenschaftsbeziehungen im XVIII. Jahrhundert für die deutsche Nationalgeschichte (Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, Sonderheft, X. évf., Berlin, 1962.)

ságnak még szélesebb alapot biztosít. Ebben az értelemben tudományágunk a német történelem folyamán először részesült olyan állami feladatban,⁴ hogy a történelmi kapcsolatok és azok törvényszerűségeinek felismerésével a népeink közötti jelenkori barátság szószólója legyen. Ebben a tekintetben számunkra természetesen a német—orosz és a német—szovjet összehasonlító irodalomtörténeti kutatás problémáinak kezelése a legszorosabban kapcsolódik azon kölcsönösségi viszony *törvényszerűségeinek* feltárásához, amely viszony először a XVIII. században vált rendszeressé és öltött olyan arculatot, hogy később az ilyenfajta kapcsolatok mintájává lehetett.

A XVIII. század német és orosz kultúrájának kölcsönhatásából adódó kérdések elvi tanulmányozása a szovjet szaktudósok tevékenységében is öröndetesen fellendült;⁵ új kérdésfelvetésekkel természetesen más országok tudósai részéről is találkozunk.⁶

Vizsgálataink számára a módszertani alapot lényegében I. Nyeupokojeva, V. Zsirmunszkij, N. I. Konrad és mások teremtették meg.⁷ A nemzeti irodalmak közötti kapcsolatok kutatását, mint azt Nyeupokojeva megállapítja, nem lehet az értékek egyik irodalomból a másikba való mechanikus továbbításának elvi alapjára, a hatásra mint olyanra korlátozni.⁸ E kutatásoknak, mint Zsirmunszkij kifejti, fel kell ölelniük a társadalmi-irodalmi kölcsönösség, a kétoldali függőség, a kölcsönös feltételezettség teljességét. Emellett az irodalom társadalmi lét- és fejlődési feltételeinek elemzéséből kell kiindulni és meg kell kísérelni a különböző országok irodalmi jelenségeinek hasonlóságát vagy elvi azonosságát az illető országok szociális környezetének megfelelő hasonlóságából vagy azonosságából levezetni. A társadalmi fejlődés bizonyos fokán természetszerűleg kialakul az a szükséglet, hogy részesévé legyünk más népek irodalmi és egyéb teljesítményeinek. Ennek megfelelően a kapcsolatokat két alap-típusra lehet felosztani: az érintkezési kapcsolatokra és a történelmi-tipológiai analógiákra.⁹ Az azonosság vagy különbözőség jelenségei két vagy több nemzeti irodalomban, N. Konrad beható kutatásai szerint, a mi szempontunkból fölöttébb érdekes képet mutatnak. Irodalmi kapcsolatok útján bizonyos időn belül különböző számú nemzeti irodalmakban közös vonások fejlődhetnek ki. Nem a régi összehasonlítás értelmében vett „hatás” a fontos, hanem az, amit az egyik irodalom a másiknak újdonság gyanánt tud nyújtani. Az ezen alapon előálló azonosságok hosszabb történelmi közeledés eredményei.¹⁰ Ezen felismerésnek kétség kívül nemcsak a történelmi kapcsolatok megvilágítása szempontjából van jelentősége, hanem érthetővé teszi azt a folyamatot is, amely

⁴ Vö.: Die geschichtliche Aufgabe der Deutschen Demokratischen Republik... (Nationales Dokument). Berlin, 1962. 11.

⁵ A szovjet irodalomtörténészek legújabb nézetei együttesen a Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Moszkva, 1961. c. gyűjteményes kötetben láttak napvilágot.

⁶ Vö.: F. WOLLMAN: Vztahy a püsobení mezi literaturami (Slavia, 1. (1960. XXX. évf., 135, 136. l.); valamint azon érdekes kutatásokat, amelyekről a magyar szakemberek az 1962. évi budapesti nemzetközi összehasonlító irodalomtörténeti értekezleten számoltak be, élükön SÓTÉR ISTVÁNNAL, valamennyiüket azonban e helyt nem tudjuk felsorolni.

⁷ E vizsgálatok az említett Взаимосвязи... kötetben találhatók. V. ZSIRMUNSKIJ e tematikára vonatkozó munkái már korábban megjelentek. W. KRAUSS idevágó előadása: Spektrum, Berlin, 1962. VIII. évf. 4., 207. és köv. l.

⁸ Vö.: Взаимосвязи... 15—16.

⁹ Uo. 57., 60.

¹⁰ Uo. 158., 159.

a modern szocialista irodalmakban kezd kirajzolódni és amely a népeink élet- és gondolkodásmódjában fokozatosan kialakuló azonosságokban leli magyarázatát.¹¹ Előbb egy pillantást szeretnénk vetni arra az általános szituációra, amely valamennyi irodalmi jelenség képét kialakítja, ezen irodalmi jelenségeket létrehozza és amelyeket enélkül nem lehet megmagyarázni. Előre akarjuk azt is bocsátani, hogy csábító volna a német és orosz irodalom közötti csere bizonyos törvényszerűségeit más nemzeti irodalmak példáján ellenőrizni, ez azonban meghaladná jelen vizsgálódásunk kereteit.

A német felvilágosodás már a XVII. században megtette a maga első, bátoratlan lépéseit. Leibniz, Puffendorf és Thomasius filozófiai munkáikkal a fennálló társadalmi és szellemi viszonyok mélyreható bírálatát indították el. Műveik szembe ötlő antifeudális, antiklerikális alapvonása¹² a költők széles körét arra indítja, hogy irodalmi téren is hirdessék a feltörekvő polgári erők érdekeit. A feudális jogi kategóriákkal való szembeszállás (Puffendorf), a természet megismerése felé tett merész fordulat, amely közvetlenül hozzájárult a polgári termelőerők fejlődéséhez¹³ (Leibniz), az ortodox lutheránizmustól eltompult fejek gondolkodásra készítéséért vívott harcok publicisztika és a német nemzeti gondolat meghirdetése (Thomasius), mindez a következő német nemzedék számára megalapozta a polgári felvilágosodás addig soha nem ismert széles körű terjesztését. Wolff a „németek tanítója” lett.¹⁴ A kor német költészete, amelyet az imént még a barokk írók képviseltek, a XVIII. század első évtizedeiben Johann Christoph Gotscheddal (1700–1766) Lipcsében, Johann Jacob Bodmerral (1698–1783) Zürichben és Barthold Heinrich Brockesszal (1680–1747) Hamburgban ideológiailag és esztétikailag szilárd talajt nyer a harmincéves háború következményeinek leküzdése után ugrásszerűen fejlődő könyvpiacra, a vásárlók érdeklődésében stb.¹⁵ A német kereskedő városok és szabad birodalmi városok válnak bölcsőjévé az 1730–1830-as „nagy évszázadnak”, amely Gottsched *Kritikus költészetével* kezdődik és Goethe *Faustjában* éri el csodálatra méltó csúcspontját. A német nemzeti irodalom kezdetben francia és angol példaképek segítségét veszi igénybe. Ez a „külföldmajmolás”, amelyet később a kor első orosz polgári költőinél is tapasztalhatunk, mindazonáltal nem holmi hiányos eredetiség jele, mint ahogy azt nem ritkán állítják,¹⁶ hanem „tiszta fejű polgári elemek első arra irányuló kísérlete, hogy osztályukat a feneketlen mocsárból kihúzzák”¹⁷ először is annak a jele, hogy az irodalom nem hajlandó többé udvari szabályok pórázán vezetetni magát,¹⁸ másodszor pedig mutatja azt a törekvést, hogy a régi formák tagadását az igenlésnek kell felváltania és az irodalom meg akar harcolni ennek példájáért. Érdekes, hogy a nyugat-európai példaképek átvétele a Németországban irodalmi tevékenységet kifejtő körök és a számban egyre növekvő polgári olvasóközösségek *szükséglete* folytán jött létre.¹⁹ Ezt a szükségletet a maga teljes valójában és dinamiz-

¹¹ Az SzKP programja (németül). Berlin, 1961. 128.

¹² Vö.: Aufklärung, Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Berlin, 1958. 16., 17.

¹³ Vö.: W. KRAUSS: Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts. Berlin, 1963. XI.

¹⁴ Vö.: Aufklärung..., 41.

¹⁵ Vö.: W. Krauss: i. m. XI.

¹⁶ Vö.: F. MEHRING: Die Lessing-Legende. Basel, 1946. 238.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Vö.: W. KRAUSS: i. m. XII.

¹⁹ Vö.: V. ZSIRMUNSZEIJ: i. m., W. KRAUSS: i. m. XI.

musában akkor tudjuk lemérni, ha nyomon követjük a korai polgári irodalmi produkció operatív műfajait, különösen a folyóiratokban.²⁰ Éppen azok a városok válnak az „irodalmi zsurnalisztika fellegvárai”-vá, ahol Brockes tanácsos (azaz Hamburg), valamint Gottsched és Bodmer professzorok (Lipce és Zürich) tevékenykednek; ezek szolgáltatják az irodalmi szatíra és társadalombírálat példáit.²¹ Elegendő az úgynevezett morális hetilapok, irodalmi havilapok és népszerű tudományos időszaki folyóiratok szerepére utalni, hogy felismerjük, milyen hatalmas szervező erőt jelentettek ezek és milyen nagy volt a fontosságuk a realizmus fejlődése szempontjából.²² Ha a felvilágosodás Németországban nem is tudta megszüntetni a vallást, de igyekezett annak racionális alapjait megragadni, ha a számtalan kis német állam formájában jelentkező feudalizmust nem is tudta felszámolni, de mégis segítette kikovácsolni a polgárság szellemi közösségét és az össznemzeti ügyet, úgy éppen ezáltal megtette a maga hozzájárulását a német nemzeti kultúra és nemzeti öntudat kialakulásához és a megosztottság ellensúlyaképpen haladó, egységesítő és szervező szerepet játszott. Emellett még a szekularizáláshoz és demokratizáláshoz vezető mozgalom volt. Az Oroszországban lejátszódott társadalmi mozgalmak és irodalmi folyamatok viszont, a németországi fejlődéssel mutatott bizonyos analógiák ellenére is néhány pontban ettől egészen eltérőek voltak. Kezdjük azzal a ténnyel, hogy már a XVI. században az egész államszervezet világos centralizációját figyelhetjük meg, ami a nemzeti fejlődést természetesen hatalmas mértékben elősegítette.²³ Másrészt az eredeti tőkefelhalmozás folyamata lényegesen lassabban ment végbe, mint Nyugat-Európában, a pénzgazdálkodás csak fokozatosan valósult meg és igen lassan folyt a bér munkások szabaddá tétele.²⁴ A Nagy Péter-féle reformok még meg is szilárdították a feudális-abszolútista társadalom gazdasági alapjait, a nemesség mezőgazdasági monopol-tulajdonát megfelelő jurisdictióval cementezték alá.²⁵ Ez a szilárdság azonban fölöttébb csálóka volt, a jobbágyosság kiéleződése magában hordozta végleges pusztulásának csíráit,²⁶ a lakosság menekülése a falvakból — egészen 20%-ig — világosan mutatja az orosz feudális társadalom ellentmondásait, amelyek egyre hevesebben követelték a megoldást. Midőn a század második felében a társadalmi és szellemi-kulturális mozgalmak mind erősebben polgári célkitűzéseket kezdtek követni,²⁷ az oktatásügyben, a Péter-féle reformok okozta változások következtében, sokan voltak már a „harmadik rend” képviselői közül abban a helyzetben, hogy ezeket szellemileg feldolgozzák²⁸ és maguk tudatosan a nemzet sorsának alakítóivá váljanak, amint ezt Tatiscsev,²⁹ és Lomonoszov³⁰

²⁰ Vö.: U. LEHMANN, a: *Le Mouvement des Idées dans les Pays Slaves pendant la Seconde Moitié du XVIII^e Siècle* c. műben. Róma, 1962. 34, 35.

²¹ Vö.: W. KRAUSS: i. m. XIII.

²² Vö.: *Aufklärung* . . . , 78.

²³ Vö.: L. V. DANYILOVA: *Условия развития русской народности в конце XV — начале XVIII в.*; a: *Вопросы формирования русской народности и нации* c. műben. Moszkva—Leningrád, 1958. 126—129.

²⁴ N. M. DRUZSINYIN, a: *Вопросы*-ban, 195.

²⁵ Uo. 207.

²⁶ Uo. 217.

²⁷ Uo. 229.

²⁸ D. D. BLAGOJ, a: *Вопросы*-ban, 237.

²⁹ Vö.: C. GRAU: *Der Wissenschaftsorganisator, Staatsmann und Wissenschaftler V. N. Tatyiscsev*. Berlin, 1963.

³⁰ Vö.: E. WINTER: *Schlözer und Lomonosov*; a: *Lomonosov-Schlözer-Pallas* c. műben. Berlin, 1962. 107, 108.

és mások példáján világosan láthatjuk. Az orosz polgári felvilágosodás, amelynek székhelye a pétervári Akadémián, majd még a moszkvai egyetemen volt, és amely minden dinasztikus hatalmi harc és kabinettesatározás ellenére általános európai jelentőségre tett szert, már a század közepét megelőzően abba a helyzetbe került, hogy a német, francia, angol és olasz felvilágosodással szemben egyenrangú félként léphetett fel. Hírneve elsősorban a természet-tudományokon nyugodott, amelyeket Pétervárott talán a világ egyetlen tudományos intézményéhez sem fogható színvonalon ápoltak és amelyek legkiválóbb képviselőit magához tudta vonzani. E tekintetben Leonhard Eulert említhetjük példaként.³¹ Mindazonáltal a szovjet és külföldi kutatóknak az utóbbi időkben az orosz felvilágosodásról alkotott nézetei bizonyos részletkérdésekben, helyenként még alapvető kérdésekben is jelentékenyen különböznek egymástól.³² Eltekintve attól, hogy a „proszvescsenyije” és „proszvetyityelsztvo” kifejezéseket eltérő értelemben használják, meg lehet állapítani, hogy eltérnek a vélemények annak időbeli elhatárolása tekintetében, amit a felvilágosodáson értünk. Mi lényegében P. N. Berkov korszakolásához tartjuk magunkat, aki e korszak kezdetét Oroszországban a XVII. század második felére, sőt a közepére teszi.³³ Definíciója azonban mintha túlságosan a felvilágosodás ideológiai funkciójára mint egzakt tudás és műveltség terjesztésének idejére támaszkodnék.³⁴ Az orosz felvilágosodás periodizálására vonatkozó javaslata mindazonáltal igen meggyőző.³⁵ Az általa az orosz felvilágosodás negyedik szakaszaként megjelölt korszak, a XVIII. század 60-as éve és az azokat követő idő (a nyugat-európai felvilágosodás teljesítményeivel összehasonlítva) azonos értékű saját irodalmi tevékenység megindulásával együtt esik egybe a felvilágosodásnak Makogonyenko által vázolt *kezdetével*.³⁶ Míg tehát Berkov azt a legalább három évtizedet (1730–1760), amely a Makogonyenko szerinti felvilágosodást megelőzi, vagyis a Péter reformjainak befejezése óta eltelt időt olyan fontos történelmi eseményekkel, mint az elmaradottság legsúlyosabb formáinak és Oroszország külső hatalmaktól való függésének leküzdése, és az ezzel kapcsolatos irodalommal hozza korrelációba, és ezt az időszakot az orosz korai felvilágosodás második szakaszaként jelöli meg,³⁷ ezzel egyszersmind E. Winter álláspontjához közeledik, aki a barokk és a romantika irodalma között egy sajátos, a felvilágosodásnak mint olyannak megfelelő irodalmat lát.³⁸ Ha e tudományos szakterület vezető kutatóinak álláspontjával egyenként nem is foglalkozhatunk, annyit mindenesetre megállapíthatunk, hogy nemcsak eltérő, de közös nézeteik is vannak, éspedig éppen az, hogy a XVIII. század 30-as — 60-as éve az orosz fel-

³¹ Vö.: P. РЕКАРСЗКИЈ: История императорской Академии наук, т. I., Szentpétervár, 1870. 265. E. WINTER és A. P. JUSKEVICS: bevezetés a: Die Berliner und die Petersburger Akademie der Wissenschaften im Briefwechsel Leonhard Eulers c. műhöz. 1. rész, Berlin, 1959. 1—34.

³² A következőkre utalunk: МАКОГОНЬЕНКО: Русское просвещение и литературные направления XVIII века; megjelent: Русская литература 1959, 4., 23—53.; P. N. BERKOV és I. Z. SZERMAN a: Проблемы русского просвещения в литературе XVIII века. мѹбен. Москва—Ленинград, 1961. 5—27. és 23—44.; valamint E. WINTER cikkére: Die Aufklärung in der Literaturgeschichte der slawischen Völker, megj.: Славянская филология, т. III. Москва, 1958. 282, 283.

³³ Vö.: P. N. BERKOV: i. m. 7.

³⁴ Uo. 9.

³⁵ Uo. 11.

³⁶ G. МАКОГОНЬЕНКО: i. m. 23.

³⁷ Vö.: P. N. BERKOV: i. m. 11.

³⁸ Vö.: E. WINTER: i. m. 291.

világosodás története szempontjából roppantul fontosak, és hogy ekkor Kantyemir, Lomonoszov, Tregyakovszkij, az ifjú Szumarokov és mások alakjában az új orosz (értsd polgári-nemzeti) kultúra érdekeinek védelmezőire talált, ezeket az erőket pedig Németországban már régen a felvilágosodás áramlatába sorolták. Ha az ezen időszaknak megfelelő irodalomról beszélünk, márpedig lényegében ennek kell a vizsgálódások középpontjában állnia, úgy azt a klasszicizmus irodalmaként szoktuk megjelölni, amely minden gyakori ellenkező állítás ellenére nem kizárólag nemesi irodalmi áramlat, hanem sokkal inkább két vonalat mutat: a nemesit és a demokratikusát, amelyhez egyebek közt Lomonoszov, Kozelszkij, Anyicskov, az ifjú Fonvizin és Novikov sorolhatók.³⁹

Nem kétséges, hogy Kantyemir és Karamzin például különböző irodalmi áramlathoz tartozik, jóllehet mindketten kifejezetten a felvilágosodás érdekeit képviselték. Minket itt mindenekelőtt az előbbi érdekel, mint az orosz klasszicizmus képviselője, mint olyan irodalmi áramlat részese, amely időrendben először foglalja magába a német és orosz felvilágosodás eszméit és a valóság művészi megformálásának elveivé teszi őket. A klasszicizmussal mindazonáltal nem fejezzük ki a felvilágosodás első szakaszának teljes irodalmi tevékenységét, sok minden magán viseli még megelőző korok bélyegét; Prokopovics felvilágosult eszméit részben még iskoladramák és prédikációk formájába öltözteti. Az irodalom fogalma, amelyet a felvilágosodás lényegesen kiterjesztett és olyan új műfajokkal is gazdagított, amelyek a polgári eszméknek és az új osztály ideáljainak sokkal megfelelőbb kifejezési lehetőségeket ígértek, a publicisztika irányában is kibővült. Minthogy a legutóbbi időben a klasszicizmus ismeretelméleti alapjait is pontosabban kidolgozták,⁴⁰ ezen új módszertani pozíciókból bizonyos analóg, összehasonlítható jelenségekre mutathatunk rá a klasszicizmus német és orosz irodalmán belül. E feltételek közt bizonyos mértékig helyesbíteniünk kell a klasszicizmusról és annak irodalomtörténeti helyzetéről alkotott nézetünket. Ez a helyesbítés jellemzően a demokratikus tendenciák kiemelésében mutatkozik meg és a két kultúra, valamint a nemzeti kultúra demokratikus elemei feltartóztatatlan előretöréseinek lenini elveihez kapcsolódik.⁴¹ A filozófiai alapoktól kezdve — Németországban „racionalizmus és felvilágosodás konjunkciója” ez,⁴² Oroszországban a francia és német racionalizmustól erősen ösztönzött, de erősebben gyakorlati felvilágosító gondolatoktól átítatott világnézet — azon az esztétikai credón át, hogy a szép az igazban található és hogy szintén az ész mindent elrendező kritikájának kell magát alávetnie,⁴³ következetesen egészen a nyelvi demokratizálási törekvésekig (Németországban Gottsched⁴⁴, Oroszországban Lomonoszov és Kantyemir⁴⁵) minden előfeltétele

³⁹ Vö.: P. N. BERKOV: i. m. 18.

⁴⁰ Vö.: E. N. KUPREJANOVA: К вопросу о классицизме, megj.: XVIII век, t. IV. Moszkva—Leningrád, 1959. 5—44.

⁴¹ V. I. LENIN: Művei, XX. kötet, 227. (oroszul.)

⁴² Vö.: W. KRAUSS: i. m. XCIV.

⁴³ Vö.: F. ENGELS: Antidürring. Berlin, 1948. 17.

⁴⁴ J. CH. GOTTSCHED: a Die vernünftigen Tadlerinnen c. morális hetilapban már 1725-ben megállapította, hogy az udvarokban, ahol, mint ironikusan megjegyezte „a legügyesebb és legilledelemesebb” embereknek kellene lenniük, a legrosszabban beszélnek, míg a székhelyektől távol eső helyeken sokkal jobb a helyzet. (Vö.: J. CH. GOTTSCHED: Die vernünftigen Tadlerinnen. Frankfurt und Leipzig, 1725. 163.)

⁴⁵ Lomonoszov legvilágosabb állásfoglalását a népnyelv mellett lásd: Полное собрание сочинений, VII. kötet, Moszkva—Leningrád, 1952. 391.; már korábban hasonló értelemben nyilatkozott Kantyemir; vö.: A. D. KANTYEMIR: Сочинения, письма и избранные переводы, I. kötet, Szentpétervár, 1867. 307.

megvolt annak, hogy mind itt, mind amott hasonló társadalmi alapon az irodalmat egy szekularizációs folyamat áramlata sodorja magával,⁴⁶ amelynek olyan eredményekhez kellett vezetnie, mint az *Utazás Pétervárról Moszkvába* az orosz irodalomban és mint amelyek F. G. Forster vagy már Ch. F. Hunold és Ch. Reuter⁴⁷ írásaiban világosan kirajzolódnak.

Hangsúlyoztuk, hogy a súlypont a kérdések felvetésén, nem pedig azok megoldásán van, mert korábbi irodalomtörténeti összehasonlító munkák felülvizsgálatát éppen csak megkezdjük. Abban azonban biztosak vagyunk, hogy nem a történelmi összefüggések figyelmen kívül hagyásával, ahogy azt néhány modern irodalomtörténész munkáiban láthatjuk, hanem éppen ellenkezőleg, minden irodalmi és irodalmat teremtő momentum összességének a szemléletbe való bevonásával állíthatjuk helyre az irodalmak közötti kölcsönös kapcsolatok teljes képét.

(Fordította: Széll Jenő)

⁴⁶ Vö.: D. D. BLAGOJ: История русской литературы XVIII века. Москва, 1953. 6.

⁴⁷ Vö.: W. KRAUSS: i. m. XIII.

Vita a szépről a szovjet esztétikában

A XX. kongresszus után hatalmas arányokban fellendülő szovjet esztétikai kutatás egyik legvitatottabb pontja az esztétikai tulajdonságok, különösen a szép kérdése. A sokoldalú, fejlett esztétikai ízléssel, szépérzéssel rendelkező ember kialakításának programja, a kommunizmus építésével egyre szebbé váló élet, és, nem utolsósorban, az esztétika általános érdeke követeli a szép fogalmának tisztázását. Ehhez pedig mindenekelőtt a szép természetének, jellegének megvilágítása szükséges. „Ha elismerjük, hogy a szép objektíve létezett a természetben, az ember előtt és tőle függetlenül, következtésképp törvényei is megnyilvánulnak a társadalmon kívül. Ellenkező esetben az ember és a társadalom életéhez kell fordulni. Ilymódon a *természeti szép* kérdése a *szép természetének* kérdése” — írja a Voproszi Lityeraturi vitázáró szerkesztőségi cikke.¹ Ennek az alapvető problémának megoldása nélkül valóban nehezen képzelhető el haladás a szép kutatásában, de hat ez az esztétika más területeinek eredményes feltárására is.

A vita több éven keresztül, több lapban folyt. Legnagyobb érdeme az volt, hogy tisztázta a szembenállók pozícióit, megmutatta a fő koncepciók leggyengébb, tehát a továbbhaladás szempontjából feltétlenül alaposabban kidolgozandó pontjait; fényt derített arra is, hogy a végleges megoldáshoz nélkülözhetetlen az esztétikai és filozófiai kereteken túllépő, más tudományok eredményeit jobban felhasználó kutatómunka. Ennek hiánya okozta azt, hogy — például ebben a vitában — az esztétikai és filozófiai általánosítások sokszor kellő alátámasztás nélkül hangzottak el.

A vita a legmélyebbre a szép társadalmi lényegét hirdető elmélet kiinduló pontja körül hatolt. Ezt a kiinduló pontot a természeti szép hívei — a „prirodníkok” — két szempontból is bírálták. Először, mert „nem a művészet fejlődési törvényszerűségeinek kutatására, az esztétikai érzék fejlődéstörténetének tanulmányozására épít, hanem Marx fiatalkori műveiből vett idézetek értelmezésére.”² Azt vetik vitafeleik szemére, hogy kritika nélkül veszik át a fiatal Marx terminusait, s nem vizsgálják, hogyan használta fel, illetve töltötte meg ezeket konkrét tartalommal érett munkáiban.

Ebben a bírálatban kétségkívül van némi igazság. Az egész polémiaának megvolt azonban az a fogyatéka — és ebben a két fél osztozott —, hogy

¹ К итогам дискуссии «Эстетика и жизнь». 1962. 7., 87.

² С. М. ПЕРМЯКОВ: О субъективистских тенденциях в эстетике. Вopr. Фил., 1961. 5. 114.

a probléma megoldása sok esetben szorosan egyes Marx-idézetek értelmezéséhez kötődött. Ennek a módszernek a meddőségét a vita ismét bebizonyította, s megmutatta azt is, hogy a *Gazdasági-filozófiai kéziratok* rendkívül alkalmas volt a polémia kirobantására, de megoldásához egymagában már semmiképpen sem elegendő. Csak olyan módszer vezethet sikerre, amely a marxizmus alapján, de nem egyes Marx-idézetek — főleg alaposan nem elemzett idézetek — szövegeinek alárendelve végzi el a téma tisztázását.

Bírálják a kiindulópontot a „prirodníkyok” azért is, mert szerintük itt felcserélték az okot és okozatot, vagy másképpen mondva, az esztétikai tulajdonságok keletkezését, mibenlétét azonosították az esztétikai érzékeléssel. Ezt a megengedhetetlen hibát követi el nézetük szerint Vanszlov is, amikor így magyarázza az esztétikai tulajdonságok kialakulását: „Az emberek munkatevékenységében, ahogy Marx mondja, a természet «elemberiesül» és az ember «eltárgyasul». . . A társadalmi termelés kétoldalúsága kettős eredményre vezet. Egyrészt ebben a folyamatban kialakulnak a valóság jelenségeinek esztétikai minőségei, másrészt kifejlődnek az ember esztétikai érzései, szükségletei, képességei.”³ Ez az a pont, ahol a szubjektivizmus bélyegét sütik rá a szép társadalmi lényegének koncepciójára. Permjakov írja: „A marxista-leninista tükrözésmélet . . . azt tanítja, hogy a valóság átalakítása csak a megismertből kiindulva lehetséges. Az esztétikai elsajátítás elmélete a valóság átalakítását az a priori adott esztétikum alapján hirdeti.”⁴

Más-más oldalról közelít, de végeredményben ugyanehhez az állításhoz jut el több esztéta is.⁵ Valamennyien felvetik az elsődlegesség kérdését az esztétikai tulajdonság és az esztétikai érzékelés viszonyában. Gondolatmenetük lényege ez: ha a valóság esztétikai tulajdonságai, amelyek az emberi (társadalmi) lényeg reálisan, objektíve létező bélyegei a tárgyakon, elsődlegesek, akkor hogyan válhatott a kezdetben minden esztétikait nélkülöző emberi (társadalmi) lényeg a tárgyakban esztétikai tulajdonsággá? És megfordítva: hogyan jöhetett létre az esztétikai érzék a kezdetben minden esztétikaitól mentes valóságból? Mindkét esetben a priori esztétikai lényegyet kell feltételezni az emberben, ez pedig nem más, mint idealizmus.

Elszberg skolasztikus koncepcióinak nevezi a szép társadalmi lényegét valló elméletet,⁶ pedig ez a jelző éppen a „prirodníkyok” gondolkodására illik. Arra a merev, mechanikus felfogásra, amely nem képes megérteni Marx elemberiesülés-eszméjének zseniális dialektikáját. A „prirodníkyok” metafizikus módon elválasztják egymástól a munkát végző embert és a munka termékét, csak ez utóbbiban keresik az esztétikai tulajdonságokat, teljesen figyelmen kívül hagyva azt, hogy magában a közvetítő láncszemben, a munka *folyamatában* is vannak esztétikai tulajdonságok, éppen annak következtében, hogy „az ember minden species mértéke szerint tud termelni”;⁷ mert az emberi munka egyetemes jellegű, s ezért az ember fejlődését, természet feletti hatalmát, egyszóval szabadságát biztosítja. Az emberi munkában ennél fogva éppúgy eredendően, objektíve megvannak bizonyos esztétikai tulajdonságok, mint

³ V. V. VANSZLOV: A szép problémája. Вр., 1958. 37.

⁴ С. М. ПЕРМЯКОВ: i. м. 115.

⁵ П. Л. ИВАНОВ: О двух формах эстетического в объективной действительности. Вopr. Фил., 1962. 12. sz. И. АСТАХОВ: Дискуссионное в эстетике. Вopr. Лит. 1961. 11. sz. А. ЯГОРОВ: А мұvészет és a társadalmi élet. Вр. 1961.

⁶ Я. Е. ЭЛЬСБЕРГ: Схоластические концепции. Вopr. Фил., 1961. 1. sz.

⁷ MARX: Gazdasági-filozófiai kéziratok. Вр. 1962. 50.

az a sajátosság, hogy használati értéket hoz létre. Az más kérdés, hogy a társadalmi viszonyok visszahatása a történelem egyes szakaszaiban eltorzíthatja a munka esztétikai jellegét.

A szépség az emberi lényegbe, azaz a „társadalmi viszonyok összességébe” nem a priori került, hanem a reális társadalmi gyakorlat, a munka folytán. Az ember nemcsak munkája eredményének, hanem folyamatának objektív szépségét is termelte és érzékelte, s e kettősség kölcsönhatásának révén, a maguk dialektikus egységében ment végbe az „elemberiesülés” és „eltárgyasulás”, az objektív esztétikai tulajdonságok és a szubjektív esztétikai érzékelés kialakulása.

Az idealizmusban elmarasztalt Vanszlov – Sztolovics-féle koncepció éppen ezt a dialektikát teszi meg elmélete alapjának. Sztolovics két érvet hoz fel a szubjektivizmus vádjá ellen. Először, hogy álláspontjában világosan benne van: „Az esztétikai érzékelés nem *előidézi*, hanem *tükrözi* az objektíve létező esztétikai tulajdonságokat.”⁸ Másodszor: mivel egy tárgy, jelenség azáltal válik esztétikai objektummá, hogy az ember gyakorlati társadalmi tevékenysége, munkája révén bekerül a társadalmi viszonyok rendszerébe, ezért csak úgy lehet szubjektivizmust tulajdonítani ennek az álláspontnak, ha kereken tagadjuk a társadalmi viszonyok objektív jellegét. Az érvek okosak, de Sztolovics egész gondolatmenete, elmélete sok helyen hiányos, kidolgozatlan.

Sztolovics mély logikával hozza összefüggésbe a „természet elemberiesítéséről” szóló marxi tételt a Feuerbach-tézisek egyik – napjainkban sokat idézett gondolatával: „Minden eddigi materializmusnak (Feuerbach materializmusát is beleszámítva) az a fő fogyatéka, hogy a tárgyat, a valóságot, érzékiséget csak az *objektum vagy a szemlélet* formájában fogja fel; nem pedig mint *érzéki-emberi tevékenységet, gyakorlatot*, nem szubjektívan.”⁹ Utal Leninnek arra a megjegyzésére is, amely ugyanezt a gondolatot tartalmazza: „Az objektív folyamat két formája: a természet (a mechanikai és a kémiai) és az ember célirányos tevékenysége.”¹⁰ Sztolovics – helyesen – az esztétikai tulajdonságokat is ez utóbbiba, a „második természet” körébe sorolja be; ez olyan tárgyak, jelenségek, folyamatok összessége, amelyek – és tulajdonságaik is – nem immanensen következnek a valódi természet fejlődéséből, hanem emberi beavatkozás eredményeként, de mégis objektívak. Nem a tudat szülöttei, bár létrejöttükben a tudat aktívan közreműködött. Minden esetben konkrét kutatás szükséges annak megállapításához, hogy az így keletkezett új minőség kialakításában milyen tényezők játszottak szerepet. Sztolovics, ahelyett, hogy ezt részletesen elemezné, deklarálja az egyébként helyes végeredményt. Pedig az alapos vizsgálat nemcsak a szubjektivizmus vádjá alól mentheti fel végérvényesen az elmélet híveit, hanem ez oldhatja meg az esztétikai tulajdonság specifikumának mindmáig homályos kérdését is.

Sztolovics elméletének másik fogyatéka, hogy meghatározása túlságosan tág: az esztétikai tulajdonság „a konkrét-érzéki dolgok és jelenségek azon képessége, hogy meghatározott eszmei-emocionális viszonyt váltsanak ki az emberben önmaguk iránt annak a helynek révén, amelyet a társadalmi viszonyok konkrét rendszerében elfoglalnak, és annak a szerepnek révén,

⁸ Л. Н. СТОЛОВИЧ: О двух концепциях эстетического. Вopr. Фил., 1962. 2. sz. 115. (Sztolovics kiemelése)

⁹ MARX: Tézisek Feuerbachról. MARX—ENGELS: Művei 3. k. Bp. 1960. 7. (Marx kiemelése.)

¹⁰ LENIN: Filozófiai füzetek. Művei 38. k. Bp. 1961. 172. (Lenin kiemelése.)

amelyet benne játszanak.”¹¹ Ebbe egyebek közt a hasznos, a szükséges, a kellemes, a jó stb. fogalma is belefér, amint azt többen — jogosan — megjegyezték.¹²

Más esztéták a szubjektivizmus vádját szűkebb térre korlátozzák¹³: a megmunkálatlan természet esztétikai tulajdonságainak objektív jellegét vonják kétségbe, mert a szép társadalmi lényegének teóriájából szerintük ez következik. Az ütközőpont itt ez: van-e elvi különbség — esztétikai szempontból — az ember által valóságosan átalakított dolgok és azok közt, amelyeket az emberi gyakorlat kézzelfoghatóan még nem ért el. Erre a kérdésre mindkét vitafél részéről elhangzott a tagadó válasz, de ellentétes értelemben. A „prirodnyikok” szerint mindkét jelenségcsoportban természeti szép van, a másik nézet szerint társadalmi. De itt is főleg deklarációk hangzottak el, alapos bizonyítás nélkül, így ez a terület továbbra is problematikus.¹⁴

„A szép nemcsak a társadalmi ember gyakorlata folyamán kialakult tartalmát tekintve objektív, hanem formáját tekintve is, mely nem egyéb, mint az anyagi, érzéki konkrét (átalakított vagy nem átalakított) jelenségek tulajdonsága.”¹⁵ Vanszlovnak ez a hibás tétele — melyet kezdetben Sztolovics is vallott — rendkívül éles kritikákat váltott ki a „prirodnyikok” részéről. Közülük többen is felvetették, hogy ez nem más, mint a tartalom és forma merev elválasztása egyrészt, másrészt azért is téves, mert a munka termékeinek formája nem pusztán természeti, hanem társadalmi jellegű is.

Ez az egy pont az — feltétlenül lényeges, de a vita szempontjából nem döntő pont —, ahol Sztolovics az őt ért bírálatok hatására módosította nézetét. 1961-ben kiadott könyvében már így ír: „... a természeti és társadalmi kölcsönviszonya az esztétikai tulajdonságban nem a tartalom és a forma közt »oszlik meg«, hanem áthatja mind a tartalmat, mind a formát.”¹⁶ Más helyen pedig ezt mondja: „Az esztétikai tulajdonság. . . tartalma maga a természeti objektum is a társadalomhoz való konkrét-történelmi viszonyában, azaz, a tartalom magába foglal természeti és társadalmi elemeket egyaránt. . . Másrészt, a társadalmi jelenségek esztétikai tulajdonságának formája — a munka produktumainak formája — nem tisztán természeti forma.”¹⁷

Sajnos, Sztolovics ennél többet legújabb cikkében sem mond, pusztán leszögezi, hogy itt nagyon alapos elemzésre van szükség, amely a tartalom és forma dialektikáját nem leegyszerűsítve tekinti. Abból az utalásból azonban, hogy az esztétikai tulajdonság a „dologi-természeti és a társadalmi ötvözete”, de ebben az ötvözetben a természeti és társadalmi csak az esztétikai tulajdonságok összetevőiként foghatók fel, nem pedig struktúrájaként,¹⁸ arra lehet következtetni, hogy Sztolovics megkísérli a régi elmélet egyszálúságát észszerűen kiküszöbölni. Feltétlen követelmény az, hogy a természeti-társadalmi

¹¹ Л. Н. СТОЛОВИЧ: Эстетическое в действительности и в искусстве. М., Госполитиздат, 1959. 41.

¹² М. С. КАГАН: О книге Л. Столовича «Предмет эстетики». Фил. Науки, 1962. 4. sz. А. Г. ХАРЧЕВ: К вопросу о сущности и специфике прекрасного. Фил. Науки, 1962. 4. sz.

¹³ С. Н. ЛИМАНЦЕВА: К вопросу о природе эстетического. Фил. Науки, 1961. 1. sz.

¹⁴ Részletesen ír erről GARAI LÁSZLÓ: A szép pszichológiája (Magyar Filozófiai Szemle, 1962. 4. sz.) c. tanulmányában.

¹⁵ V. V. VANSZLOV: i. m. 76.

¹⁶ Л. СТОЛОВИЧ: Предмет эстетики. М., Искусство 1961. 57.

¹⁷ Л. Н. СТОЛОВИЧ: Проблема объекта эстетического отношения. Фил. Науки, 1961. 4. sz. 172.

¹⁸ Л. СТОЛОВИЧ: Предмет эстетики. 57.

dialektikus egységében meghatározó oldal legyen, és ez a társadalmi, de a természeti elemeknek az eddigénél nagyobb jelentőséget kell tulajdonítani. Ezzel kapcsolatban azoknak az esztétáknak adunk igazat, akik Sztolovicsnak ebben a lépésében elméletének helyes korrekcióját, s nem csődjét látják.

Azt persze a természeti szép álláspontjának hívei sem tagadják, hogy a szép — benne a természeti szép — észlelésekor fontos szerepet játszik az a társadalmi elem is, amelyet az ember meghatározott asszociációk formájában a tárgyhoz kapcsol, de ezt másodlagosnak tekintik, a szép lényegéhez nem tartozónak. „Minél gazdagabb az ember belső világa, annál több asszociációt vált ki benne a környező világ tárgyait, jelenségeinek és a műalkotásoknak érzékelése. A társadalmi tudat e sajátosságai az ember hosszú történelmi fejlődése során keletkeztek, és könnyen megmagyarázhatók a megismerési folyamat dialektikájának álláspontjáról” — írja Kornyienko.¹⁹ Romanyenko szerint éppen ez „hozza létre azt az illúziót, mintha a természeti szép először csak a társadalmi gyakorlat vagy az emberi tudat által születne”.²⁰ Ő úgy véli, hogy a szép absztrakciója maga okozta a kételyt a szép objektív dologi-természeti létében, mint ahogy ez más kategóriák — anyag, mozgás, tér stb. — esetében is megtörtént.

Ezek az érvek vitathatatlanul igazak lennének akkor, ha a természeti koncepció hívei a maguk álláspontjának alapvető problémáját tisztáznák: ha a szép természeti, anyagi tulajdonság, akkor hogyan lehet pusztán az anyag fizikai, kémiai stb. tulajdonságaival megmagyarázni? Mi az a plusz, az a sajátos többlet, ami a szépben ezeken kívül van, mi az a minőségi különbség, ami a természeti szépet elválasztja az anyag természettudományi sajátosságaitól? (Itt kell megjegyezni, hogy a terminológia megváltozása nem véletlen. Míg a társadalmi koncepció általában esztétikai tulajdonságokról beszél — és ebbe a szép mellett a rút, a tragikus, a komikus, a fenséges stb. is beletartozik —, addig a természeti koncepció következetesen a szépségre szűkíti le vizsgálódásainak körét. Sztolovics ebből — jogosan — a „prirodnjyik” elmélet gyengeségére következtet: „... ha úgy véljük, hogy a szép mint *esztétikai tulajdonság* tisztán természeti, akkor következésképp természetieknek kell lenni a többi esztétikai tulajdonságnak is... De még senki sem akadt, aki a tragikus és a komikus természeti jellegét állította volna.”²¹)

Olyan esztéta csak elvéve akad a „prirodnjyikok” közt, aki nyíltan ki mondja, hogy a természeti szép azonos az anyag anyagi tulajdonságainak meghatározott komplexumával, elrendeződésével. Ezek végül is a „szép a maga nemében a legtökéletesebb” elvéhez jutnak el,²² vagy pedig ahhoz az állításhoz, hogy szép az, ami törvényszerű.²³ Mindkét érv egyszerű tényekkel cáfolható: „A maga nemében legtökéletesebb szamarat és disznót egyáltalán nem fogjuk fel szépnek, ugyanakkor a darwini evolúciós elmélet szerint alacsonyabb fokon álló szervezetek — sas, hatyú, aranyhal — szépek számunkra.”²⁴ A másik tény: „A hódító háborúk például az antagonisztikus társadalomban teljesen törvényszerűek, sőt törvényszerűbbek, mint az országok közötti békés viszonyok.”²⁵

¹⁹ В. С. КОРНИЕНКО : К вопросу о природе эстетического. Вopr. Фил., 1961. 6. sz. 115.

²⁰ В. РОМАНЕНКО : Реальность красоты в природе. Вopr. Лит., 1962. 1. sz. 94.

²¹ Л. Н. СТОЛОВИЧ : О двух концепциях эстетического. 119. (Sztolovics kiemelése.)

²² К. ЗЕЛИНСКИЙ : О красоте. Вopr. Лит., 1960. 11. sz.

²³ А. КАЛАНТАР : К вопросу об объективности прекрасного. Фил. Науки, 1958. 3. sz.

²⁴ Ю. БОРЕВ : Метод и система эстетики. Вopr. Лит. 1961. 2. sz. 103.

²⁵ А. Г. ХАРЧЕВ : i. m. 110.

Mások úgy akarják ezt a vulgarizálást elkerülni, hogy határozottan le-
szögezik: a szépnek, mint anyagi tulajdonságok meghatározott rendezettségé-
nek elismerése csak kiindulópont számukra. Mégis, különböző érvek felsorakoz-
tatása után, végső következtetésként is ide térnek vissza. A legszemléletesebb
példa Szolovjov írása: „A mérték különböző belső organizációval rendelkezhetik.
A tárgy mértékének *normális, optimális* állapota az adott faj számára a szép
alapja és lényege is.”²⁶ Ez eddig ugyanaz a „szép a maga nemében a legtokéle-
tesebb” elve, amit fentebb már láttunk. De „a szép alapja és lényege — foly-
tatja Szolovjov — még nem maga a szépség teljességében. És nem azért, mert
a szép megjelenése vagy természeti alapjának megnyilvánulása számára
szükséges az emberiség. . . hanem egyszerűen azért, mert a tárgy mértékéhez
tartozó belső szerkezet harmóniájának ki kell lépni, kifejeződni saját formájá-
ban, még ha nem is szemlélte senki.”²⁷ Arról azonban nem esik szó, hogy a belső
mértéknek külső formában való kifejeződése mit jelent valójában, mi itt az
esztétikai a „tárgy mértékének belső szerkezetéhez”, tehát az anyagi tulajdon-
ságok bizonyos rendszerehez viszonyítva.

A természeti szép hívei — bár a vita tanúsága szerint számbelileg nincse-
nek kisebbségben — csak rég megcáfolt érveket tudtak újra felhozni, elméletük
egy lépést sem haladt előre. Defenzívába szorultak; a polémiát általában az
jellemzte, hogy a szép társadalmi koncepciójának táborá állított, a természetié
tagadott. Ebben a funkcióban viszont kétségkívül sokat tett a fogyatékosságok
feltárásával.

Jeleztük már, hogy a vitában nagy helyet kapott néhány Marx idézet,
főleg a *Gazdasági-filozófiai kéziratok* egyes helyei. Leginkább ez: „Egy *tárgyi*
világ gyakorlati létrehozása, a szervesen természet megmunkálása, az embernek
mint tudatos nembeli lénynek az igazolódása, azaz egy olyan lényé, amely
a nemhez mint saját lényegéhez, vagyis magához mint nembeli lényhez viszo-
nyul. . . Az állat csak ama species mértéke és szükséglete szerint alakít,
amelyhez tartozik, míg az ember minden species mértéke szerint tud termelni
és mindenütt az inherens mértéket tudja a tárgyra alkalmazni; az ember
ezért a szépség törvényei szerint is alakít.”²⁸

A társadalmi koncepció ebből azt a következtetést vonja le, hogy, mivel
az ember minden faj mértéke szerint termel, ez azt jelenti, képes átalakítani
a természetet, s ebből ered a szépség törvényei szerinti alakítás, a munkában
létrejövő „elembertelenség” és „eltárgyasulás” folytán. Szolovjov mesterkelt
magyarázata szerint viszont ez azt jelentené: a szép nem minden faj, hanem
csak az emberi nem mértékére jellemző; holott szerinte éppen arról van szó
Marxnál, hogy a szépség minden faj mértéke szerint megvan, tehát van termé-
szeti szép. És éppen azért az ember alkot a szépség törvényei szerint, mert
képes arra, hogy megtalálja minden faj normális mértékét, amely egyúttal
az adott faj szépségének lényege, kritériuma is.

Heves szópárbaj alakult ki Marx azon utalásai körül is, amelyekben
a drágakövekről és nemesfémekről van szó. Ez teljesen érthető: ha egyetlen
dologról megcáfolhatatlanul bizonyítást nyer, hogy abban tisztán természet-
szép van, ez már azt jelenti, hogy természeti szép létezik. Ez pedig — ha tel

²⁶ Г. СОЛОВЬЕВ: По законам красоты. Вопр. Лит. 1961. 11. sz. 99. (Szolovjov
kiemelése.)

²⁷ I. h.

²⁸ MARX: Gazdasági-filozófiai kéziratok. Bp. 1962. 50. (Marx kiemelése.)

jesen nem is dönti meg a társadalmi koncepciót — mindenesetre az elv alapos felülvizsgálására és módosítására kényszerít. Azok a tárgyak, amelyekben a természeti szép létezésének bizonyítása a legkézenfekvőbbnek és legkönnyebbnek tűnik, a nemesfémek, illetve drágakövek. S mivel Marx a nemesfémekkel egyes politikai gazdaságtani kategóriákkal kapcsolatban gyakran foglalkozott, tág tere nyílt a különféle értelmezéseknek.

Az egyik legtöbbet vitatott ilyen idézet a következő: „... az arany és az ezüst nemcsak negatív módon fölösleges, azaz nélkülözhető tárgyak, hanem esztétikai tulajdonságaik a pompa, a dísz, a fény, az ünnepi szükségletek természetes anyagává, röviden a fölösleg és gazdagság pozitív formájává teszi őket. Úgyszólván természetes fényként jelennek meg, melyet a föld alatti világból bányásznak ki, mivel az ezüst valamennyi fénysugarat eredeti keveredésben, az arany csak a legerősebb fokú színt, a vöröset veri vissza. A színérzék pedig általában a szépérzék legnépszerűbb formája.”²⁹

Romanyenko, a természeti koncepció követője jellemzőnek tartja, hogy „éppen Marx adott megnyilatkozása nem található Vanszlov könyvének lapjain. Vajon nem azért, mert teljes határozottsággal adódik belőle a következőt: ... a nemesfémek ... önmagukban rendelkeznek esztétikai tulajdonságokkal?”³⁰

Sztolovics viszont éppen ellenkezőleg kommentálja az idézetet: „Marx szavait nem kell abban az értelemben magyarázni, hogy az arany és az ezüst olyan esztétikai tulajdonságokkal rendelkeznek, amelyek azonosak metallikus sajátságágaikkal. Nem, ő egyenesen az arany és az ezüst esztétikai tulajdonságainak az emberrel és az emberi viszonyokkal való kapcsolatáról beszél: hiszen az ember bányászta ki az aranyat és az ezüstöt a föld alatti világból, és ezért tudtuk meglátni, feltárni kapcsolatukat a fénnel. . . Marx összekapcsolja az arany és ezüst esztétikai tulajdonságait azzal, hogy ezek a bőség és gazdagság pozitív formái, azaz összekapcsolja meghatározott társadalmi viszonyokkal.”³¹

Sztolovicsot Kornyienko igyekszik megcáfolni, rámutatva arra, hogy fölcseréli az okot és az okozatot. Szerinte nem a társadalmi viszonyokba így bekapcsolt arany és ezüst az oka esztétikai tulajdonságaiknak, hanem ellenkezőleg: azért kapcsolódhattak be éppen ily módon a társadalmi viszonyok rendszerébe, mert ilyen esztétikai tulajdonságokkal rendelkeznek.

A „prirodnyikok” vulgarizálása ebben az érvelésben is tetten érhető. A nemesfémek társadalmi, gazdasági funkciója — értéke, viszonylagos ritkasága — nagyon szoros kapcsolatban van esztétikai tulajdonságaikkal, és meg is határozza azokat. Ugyanakkor a további kutatásnak kell részleteiben is tisztázni azt, hogy a társadalmi és természeti kölcsönviszonya az esztétikai tulajdonságban hogyan változhatnak a különféle tárgyakban, amelyek közül egyesek nagyobb, mások kisebb lehetőséget szolgáltatnak a természeti összetevő jelentősége számára. A nemesfémek és drágakövek ilyen szempontból a tárgyaknak abba az osztályába tartoznak, amelyben a természeti elem szerepe megnő.

A vitában több kompromisszumos megoldás is született. Ezek lényegében három jól elkülönülő csoportra oszthatók, bár közös vonásuk, hogy erőtlene-

²⁹ MARX: A politikai gazdaságtan bírálatához. Bp. 1953. 132.

³⁰ В. РОМАНЕНКО: и. м. 89.

³¹ Л. Н. СТОЛОВИЧ: Эстетическое в действительности и в искусстве. 43.

nek bizonyultak. Az első a természeti és társadalmi elmélet eklektikus egyesítése, amely mindkettő hibáit magán viseli.³² A második lényegében visszatérést jelent Csernisevskijhez, jelentéktelen módosításokkal.³³ A harmadik Dubrovin sajátos megoldása: „Az élet esztétikailag hatást keltő jelenségeinek tulajdonságai az őket érzékelő emberen kívül és tőle függetlenül léteznek. Léteznek, mint lehetőség, amely szükségszerűen átmegy valóságba, ha az emberek az adott jelenséggel érintkeznek. De ez a szükségszerűség nem feltétlenül azonos mindenki számára.”³⁴

Ez a tetszetős koncepció — amely alapján véve természeti ugyan, de a mérleg nyelvét erősen az érzékelő szubjektum felé billenti, s a szépség felfogásának, a szépről alkotott fogalmaknak társadalmi jellegét hangsúlyozza — visszhang nélkül maradt a vitában. Ennek valószínűleg az az oka, hogy Dubrovin elmélete még kiforratlanabb, mint a nem kompromisszumos álláspontok. Nagyon homályos a „szép mint lehetőség” kifejezés tartalma, azonkívül ő sem ad választ arra, hogy a potenciálisan létező szép milyen viszonyban van az anyag materiális tulajdonságaival.

„Nyilvánvaló, hogy korai lenne «győztessé» nyilvánítani bármelyik álláspontot” — foglalt állást a Voproszi Lityeraturi vitázáró szerkesztőségi cikke.³⁵ Ezt a megállapítást csak abban az értelemben fogadhatjuk el igaznak, hogy minden részletében kidolgozott, bebizonyított elméletet egyik fél sem tudott adni. Egyenlőségjelet tenni az ellentétes elméletek eredményei közé mégsem lehet. A természeti koncepció lényegében évszázadok óta egy helyben topog. A társadalmi ellenben még viszonylag új, éppen ezért eléggé kidolgozatlan is. Fogyatékosága, elnagyoltsága ebből adódik. A részletkérdések egész seregét sorolhatnánk fel, amelyeknek megoldásához még hozzá sem foghatott. Egyelőre még az alapok kimunkálásánál tart, de eredményei, és főleg tendenciája máris reménykeltő. További kidolgozása értékes támpontja lehet a marxista—leninista esztétika fejlődésének.

³² К. Зелинский: i. m.

³³ А. Г. Харчев: i. m. Т. Т. Наполова: Две крайности в полемике о красоте. Фил. Науки, 1962. 1. sz.

³⁴ А. Дубровин: Цехэстетический — цехам заводским. Вопр. Лит., 1961. 7. sz. 85.

³⁵ К итогам дискуссии «Эстетика и жизнь». 88.

Az összehasonlító irodalomra vonatkozó dokumentumok kiválasztásában arra törekedtünk, hogy velük az egyes irányzatokat jellemezzük. J.-M. Carrénak Guyard könyvéhez írott rövid előszava a hagyományos francia irányzatot képviseli. R. Welék írása az amerikai iskola részéről a mai (polgári) összehasonlító irodalom válságjelenségeivel foglalkozik. M. Bataillon cikkében egy modernebb tájékozódás, a francia és az amerikai iskola elveinek összeegyeztetésére irányuló tendencia nyilatkozik meg. A marxista koncepciót a szovjet tudomány képviselőjében V. M. Zsirmunskij írása fejt ki.

JEAN-MARIE CARRÉ

*Előszó Marius-François Guyard könyvéhez**

Az összehasonlító irodalom mostanában divatba jött Franciaországban, ami biztató, de ugyanakkor aggasztó jelenség is. (A felszabadulás óta több mint kétszáz doktori értekezést nyújtottak be a Sorbonne-on.) Ez a rendkívül ösztönző, de túlzott érdeklődés ugyanis könnyen azzal a veszéllyel járhat, hogy anarchia származik belőle. Hálával tartozunk tehát M. F. Guyardnak, aki most tisztázza ezt a kérdést. Világos okfejtése nemcsak a tudomány jelenlegi feladatainak ismertetése, hanem figyelmeztetés is.

Az összehasonlító irodalom fogalmát újból meg kell határoznunk.¹ Nem hasonlíthatunk össze akármit akármivel, akármilyen korban és országban.

Az összehasonlító irodalom nem azonos az irodalmi összehasonlítással. Nem arról van szó, hogy egyszerűen az idegen irodalmak síkján folytatjuk a régi szónokias párhuzamokat Corneille és Racine, Voltaire és Rousseau stb. között. Az összehasonlító irodalomtörténész nem szívesen időz el Tennyson és Musset, Dickens és Daudet hasonlóságainál vagy különbségeinél.

Az összehasonlító irodalom az irodalomtörténetírás egyik ága. Tárgya a nemzetközi szellemi kapcsolatok, Byron és Puskin, Goethe és Carlyle, Walter Scott és Vigny, valamint műveik, az őket ihlető eszmék közötti *tényleges érintkezések*, sőt az olyan írók életrajza is, akiket egyszerre több irodalom vall a magáénak.

Nem csupán, nem kizárólag eredetiségükben érdeklik a művek, hanem főleg azzal az átalakító munkával foglalkozik, amelyet az egyes nemzetek és írók végeznek a kölcsönzött anyagon. Mikor hatást emlegetünk, gyakran értelmezést, visszahatást, ellenállást, harcot értünk rajta. „Semmi eredetibb, semmi egyénibb nincsen — mondja Valéry —, mint a másokból való táplálkozás. De meg kell őket emésztetni. Az oroszlán megemésztett birkákból áll.”

* M.-F. GUYARD: La littérature comparée. Paris, 1951.

¹ Az első összefoglaló ismertetést mesterünk, Fernand Baldensperger írta 1921-ben (megjelent a Revue de littérature comparée első számában). L. még: P. VAN TIEGHEM: La littérature comparée (1931; újból megjelent 1946-ban).

Egyébként talán túlságosan nagy hévvel vetettük magunkat a hatások tanulmányozására. Nehéz munka, s gyakran kiábrándító eredménnyel jár. Néha kiteszi magát az ember annak, hogy imponderábilákat próbál megmérni. Ennél sokkal biztosabb dolog a művek sikerének, egy-egy író, egy-egy nagy egyéniség utóéletének, a népek egymásról alkotott véleményének, az utazásoknak és a mítoszoknak a története. Milyennek látjuk egymást, franciák és angolok, franciák és németek stb.

Végül: az összehasonlító irodalom nem azonos az általános irodalommal. Azzá válhatik; egyesek szerint azzá is kell válnia. Ám az ilyen nagy párhuzamok (és időbeli meg egyezések) mint humanizmus, klasszicizmus, romantika, realizmus, szimbolizmus, könnyen túlságosan szisztematikusakká válhatnak, túlságosan szétfolyhatnak térben és időben, s absztrakciójá, önkényes ítéletekké vagy szavakon való vitázássá fajulhatnak. Az összehasonlító irodalomtörténet előkészítheti ugyan ezeket a nagy szintéziseket, de arra nincs ideje, hogy bevárja őket. Járás közben érezzük, hogy haladunk. A fontos csak az, hogy ne szétszórta, rendetlenül törjünk előre, hanem fegyelmezett menetben. M.-F. Guyard könyve megvilágítja utunkat.

R E N É W E L L E K

Az összehasonlító irodalom válsága

A világ (pontosabban a mi világunk) legalább 1914 óta állandó válságban él. Nagyjából ugyanettől az időtől kezdve, az irodalomtudományt kevésbé heves, csendben lezajló módszerbeli konfliktusok tépázták meg. A XIX. századi tudomány régi bizonyosságait, a tények, mindenfajta tény felhalmozásába vetett nemes hitét — amely bízott abban, hogy e téglákból fogják felépíthetni a tudomány nagy piramisát —, a természettudományok mintájára folytatott okozati magyarázat iránti bizalmát, mind élesen utasították el már előbb: Croce Olaszországban, Dilthey és mások Németországban. Nem állíthatjuk, hogy ez a mostani év kivételes, vagy hogy az irodalomtudomány válsága megoldásra vagy nyugvópontra jutott volna. Mégis, a jelenlegi kongresszus,** amelyre összegyűltek a szakma kiválóságai, különleges lehetőséget nyújt feltevéseink, céljaink és módszereink újbóli megvizsgálására. Van valami szimbolikus jelentősége annak, hogy a múlt évtized során meghalt több mesterünk: Van Tieghem, Farinelli, Vossler, Curtius, Auerbach, Carré és Baldensperger.

Szakterületünk ingatag helyzetének legkomolyabb jelét abban találhatjuk, hogy nem volt képes különálló tárgykör és sajátos metodológia létrehozására. Úgy vélem, hogy Baldensperger, Van Tieghem, Carré és Guyard ilyen irányú, programszerű megnyilatkozásai sem jártak sikerrel. Az összehasonlító irodalmat elavult metodológiával szerszámolták fel, s rátették a XIX. századi ténykutatás, természettudományszerűség és történelmi relativizmus halott kezét.

Az összehasonlító irodalom roppant értéke abban áll, hogy harcol a nemzeti irodalomtörténet hamis elszigetelődése ellen, s nyilvánvalóan helyes az a koncepciója (és ennek alátámasztására bizonyítékok tömegét hozza fel), hogy van egy összefüggő nyugati irodalmi hagyomány, melyet számtalan kölcsönkapcsolat hálózata sző át. Kétlem azonban, hogy Van Tieghem kísérlete, hogy különbséget tegyen „összehasonlító” és „általános” irodalom között, sikerre vezethet. Van Tieghem szerint az „összehasonlító” iroda-

** Az ICLA II. Kongresszusa. Chapel Hill, 1958.

lom két irodalom közötti kölcsönkapcsolatok tanulmányozására szorítkozik, míg az „általános” irodalom azokkal a mozgalmakkal és divatokkal foglalkozik, melyek több irodalmon söpörnek végig. Nyilvánvaló, hogy ez a megkülönböztetés tarthatatlan, s gyakorlatilag kivihetetlen. Miért tekintjük például Walter Scott franciaországi hatását „összehasonlító” irodalomnak, s ugyanakkor a romantika kora történeti regényének tanulmányozását „általános” irodalomnak? Miért tegyünk különbséget Byron Heinére gyakorolt hatásának és a németországi byronizmusnak tanulmányozása között? Minden bizonnyal nem szerencsés az a kísérlet, hogy az „összehasonlító irodalmat” az irodalmak „külkereskedelmének” tanulmányozására korlátozzuk. Így az összehasonlító irodalom — tárgyát tekintve — egymással kapcsolatban nem álló töredékek össze nem tartozó csoportja lenne: kapcsolatok olyan hálóját, amely állandóan megszakad, és elszakad a jelentéssel bíró egészeztől. A komparatista mint komparatista ilyen szűk értelemben csak forrásokat és hatásokat, okokat és következményeket tanulmányozhatna s még abban is akadályoztatva lenne, hogy egyetlen művet a maga egészében vizsgáljon, mivel egy művet sem lehet teljesen a külföldi hatásokra szűkíteni, vagy csak a külföld felé kisugárzó hatópontnak tekinteni. Képzeliük el, ha hasonló megszorításokat alkalmaznának a zene, a képzőművészetek vagy a filozófia történetének tanulmányozására! Lehetne egy kongresszust vagy folyóiratot kizárólagosan olyan kérdés-mozsaioknak szentelni, mint mondjuk Beethoven Franciaországban, vagy Raphael Németországban, vagy éppen Kant Angliában? Ezek a rokntudományágak sokkal bölcsőbbek voltak: vannak zenetörténészek és filozófiatörténészek, s fel sem tételezik, hogy van olyan sajátos diszciplína, mint összehasonlító festészet-zene-tudomány vagy filozófia. A kísérlet, hogy mesterséges korlátokat állítsanak fel az „összehasonlító” és „általános” irodalom között, nem fog sikerülni, mivel az irodalomtörténetnek és irodalomtudománynak közös a témája: az irodalom. Az a kívánság, hogy az „összehasonlító irodalom” két irodalom külkereskedelmének tanulmányozására korlátozódjék, s arra, hogy külsőségekkel, másodrangú írókkal, fordításokkal, útleírásokkal, „közvetítőkkal” foglalkozzék, az összehasonlító irodalmat egyszerű segédtudománnyá teszi, amely az írók külföldi forrásainak és hírének adatait kutatja.

Még kevesebb sikerrel járt az a kísérlet, hogy az összehasonlító irodalomnak ne csak külön tárgyat, hanem külön módszert is adjanak. Van Tieghem két olyan kritériumot állít fel, melyek feltehetően megkülönböztetik az összehasonlító irodalmat a nemzeti irodalmak tanulmányozásától. Az összehasonlító irodalom, mondja, a költőket körülvevő mítoszokkal és legendákkal, és csaknem kizárólag a kisebb és legkisebb jelentőségű írókkal foglalkozik. De lehetetlen belátni, miért ne tehetné ugyanezt, aki egyetlen nemzeti irodalmat tanulmányoz: Byron vagy Rimbaud angolai vagy franciaországi képét sikeresen megírták más országokra való kitekintés nélkül, és például Daniel Mornet Franciaországban vagy Josef Nadler Németországban megmutatta: lehetséges olyan nemzeti irodalom-történetet írni, mely teljes figyelemmel a múltó sikerű és elfelejtett írók felé fordul.

Carré és Guyard mostani törekvései sem meggyőzők, amikor hirtelen ki akarják szélesíteni az összehasonlító irodalom tárgykörét, hogy bele foglalják a nemzeteknek egymásról táplált nemzeti illúzióinak vagy rögeszméinek tanulmányozását. Minden bizonnyal helyes, ha arról hallunk, hogy a franciáknak milyen elképzeléseik vannak Németországról vagy Angliáról — de vajon ez a stúdium irodalomtudomány-e még? Nem inkább a közvélemény tanulmányozása-e ez, amely hasznos például az Amerika Hangja műsorszerkesztőjének, és más országokbeli megfelelőinek? Nemzetpszichológia, szociológia ez, s mint irodalomtörténeti stúdium, a régi *Stoffgeschichte* egyszerű újjászedése. „Anglia és az angolok a francia regényben” alig jobb annál, mint hogy „az ír ember az angol színpadon” vagy „az olasz ember az Erzsébet-kori drámában”. Az összehasonlító irodalom ilyen kiterjesztése magába foglalja a szokásos tárgykör terméketlenségének

felismerését — az ára azonban az, hogy az irodalomtudomány beolvad a szociál-pszichológiába.

Mindez a tévelygés csak azért lehetséges, mivel Van Tieghem, s elődei és utódai az irodalomtudományt a XIX. századi pozitivisták faktualizmus terminusaiban értelmezik mint források és hatások tanulmányozását. Hisznek az okozati magyarázatban, s abban, hogy valamely más, időrendben korábbi mű felé vezető motívumok, témák, jellemek, helyzetek, cselekmények stb. kinyomozása világosságot hozhat. A párhuzamok, hasonlóságok és néha azonosságok hatalmas tömegét gyűjtötték össze, de ritkán tették fel a kérdést, hogy ezek a kapcsolatok bizonyítanak-e annál többet, mint hogy az egyik író esetleg ismerte és olvasta a másikat. A művészi alkotások a forrásoknak és hatásoknak minden bizonnyal nem egyszerű összege, hanem mind önálló egész, amelyben a máshonnan merített nyersanyag megszűnik holt anyag lenni és új struktúrába asszimilálódik. Az okozati értelmezés csak *regressus ad infinitum*hoz vezethet, s ezen kívül, az irodalomban aligha eredményezheti egyértelműen azt, amit általában az okozati összefüggés első követelményének tekintünk: „Ha X megtörténik, akkor Y-nak is meg kell történnie.” Nem tudom, volt-e irodalomtörténész, aki hozott vagy hozhatott bizonyítékot az ilyen szükségzerű összefüggésre, mivel lehetetlen elszigetelni az ilyen okot a művészi alkotásokon belül, amelyek a szabad képzeletben fogant egészek, s egységük és jelentésük szenved kárt, ha forrásokra és hatásokra daraboljuk szét őket.

A forrás és hatás koncepciója azonban természetesen aggasztotta az összehasonlító irodalom tapasztaltabb művelőit. Louis Cazamian például, a *Revue Germanique*-ban (XII. 1921. 371–378.), Carré *Goethe en Angleterre* c. könyvét bírálva úgy látja, „nincs bizonyíték arra, hogy éppen ez a sajátos akció váltotta ki ezt a sajátos különbséget”. Érvelése szerint Carré téved, amikor arról beszél, hogy Goethe „indirekt módon kiváltotta az angol romantika mozgalmát”, csupán azért, mivel Walter Scott lefordította a *Goetz von Berlichingen*-t. De Cazamian csak éppen célozni tud a „mozgás és átváltozás” (flux and becoming) Bergson óta jól ismert fogalmára. Javasolja az egyéni vagy kollektív pszichológia tanulmányozását, ami Cazamian szerint az angol nemzeti lélek ritmusrezgéseinek gondosan kidolgozott, de teljesen ellenőrizhetetlen elméletét jelenti.

Baldensperger a *Revue de littérature comparée* (1921) első számában közölt, programot adó bevezetésében hasonlóképpen meglátta, hogy zsákutcába jut az az irodalom, amely elsősorban az irodalmi témák történetének nyomon követésével foglalkozik. Elismeri, hogy ezek nem hozhatnak létre világos és teljes sorokat. Visszautasítja Brunetièrre merev evolucionizmusát is. Ehelyett azonban csak azt tudja javasolni, hogy az irodalom tanulmányozása szélesedjék ki, terjedjen ki a kisebb írókra, s vegye figyelembe az egykorú értékeléseket is. Brunetière csak a remekművekre összpontosítja figyelmét. „Hogyan tudhatjuk, hogy Gessnernek volt szerepe az általános irodalomban, hogy Destouches Molière-nél is jobban elbájoalta a németeket, hogy Delille-t a maga korában ugyanolyan tökéletes és páratlan költőnek tekintették, mint később Victor Hugót, s Héliodorosz talán ugyanannyit nyomott az antikvitás örökségében, mint Aiszkhülosz” (24). Baldensperger gyógyszerre itt ismét az, hogy a figyelmet a jelentéktlenebb írókra és az irodalmi ízlés elmúlt divatjaira irányítja. Ez egyfajta történelmi relativizmus: az elmúlt korok közfelfogását kell tanulmányoznunk ahhoz, hogy „objektív” irodalomtörténetet írassunk. Az összehasonlító irodalom „a színpad mögött, s ne a színpad előtt” foglaljon helyet, mintha az irodalomban nem maga a játék volna a lényeg. Cazamianhoz hasonlóan, Baldensperger is tesz egy gesztust a Bergson-féle „átváltozás”, a szüntelen mozgás, az „egyetemes variálódás birodalma” felé, s párhuzamként egy biológusra hivatkozik. Manifesztuma befejezéseként Baldensperger váratlanul kijelenti, hogy az összehasonlító irodalom előkészület egy új humanizmusra. Felszólít, kövessük nyomon Voltaire szkepticizmusának, Nietzsche „Übermensch”-be vetett hitének, Tolsztoj miszticizmusának terjedését: hogy

megtudjuk, egy könyvet miért tekintenek klasszikusnak az egyik országban, miért utasítanak el, mint erőltetett egy másikban, ugyanazt a művet miért becsülik le az egyik, s csodálják a másik országban. Reméli, hogy az ilyen kutatások „a közös értékek kevésbé bizonytalan magvát” fogják nyújtani a megzavart emberiség számára. De bizonyos eszmék földrajzi elterjedtségének ilyen tudományos kutatása vezethet-e olyasmíhez, mint az emberiség örökségének meghatározása? S ha a közös mag egy ilyen meghatározása sikerülne, s általánosan elfogadottá válnék, valóban új humanizmust jelentene-e ez?

Van valami paradoxon az összehasonlító irodalomnak abban a pszichológiai és társadalmi motivációjában, ahogyan az elmúlt ötven év során művelték. Az összehasonlító irodalom keletkezése reakció volt a XIX. századi tudomány nagy részének szűk nacionalizmusára, tiltakozás amiatt, hogy a francia, német, olasz, angol stb. irodalmak történései nagyjából elzárkóznak egymástól. Művelői maguk is gyakran a nemzetek keresztútján vagy legalábbis egy nemzet határán álltak. Louis Betz New Yorkban született német szülöktől, s Zürichbe ment tanulni és tanítani. Baldensperger lotharingiai származású, s egy döntő jelentőségű évet töltött Zürichben. Ernst Robert Curtius elzászi születésű, s meggyőződéses híve a németek és franciák közötti jobb megértés szükségességének. A Trentóból való olasz Arturo Farinelli akkor még „irredenta” volt és Innsbruckban tanított. De azt az őszinte törekvésüket, hogy közvetítők és békítők legyenek nemzetek között, gyakran a háttérbe szorította és eltorzította az időből és helyzetből következő heves nacionalizmus. Baldensperger önéletírását, az *Une vie parmi d'autres*-t (1940, a tényleges megírás ideje 1935) olvasva kiérezzük azt, hogy minden tevékenysége mögött gyökerében hazafias indíték rejlik: büszke arra, hogy 1914-ben a Harvard-egyetemen visszaverték a német propagandát; arra, hogy 1915-ben nem volt hajlandó Brandesszel találkozni Koppenhágában, valamint arra, hogy 1920-ban a felszabadított Strاسبourgha ment. Carré könyve, a *Goethe en Angleterre* bevezetésében amellett érvel, hogy Goethe az egész világe, de különösen Franciaországe, mivel a Rajna-vidék szülötte. A második világháború után Carré megírta a *Les écrivains français et le mirage allemand*-t (1947), amelyben megpróbálta bemutatni, miként ringatták magukat illúziókban a franciák a két Németországot illetően, s a végén mindig becsapódtak. Ernst Robert Curtius az első könyvét, *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreichs*-et (1918) politikai tettnek, Németország tájékoztatásának tekintette. 1952-ben kijelentette, hogy a Franciaországról alkotott korábbi elképzelése illúzió volt. Romain Rolland nem egy új Franciaország hangja volt, amint akkor képzelte. Mint Carré, Curtius is felfedezett egy „délibábót”, de ezúttal ez francia *mirage* volt. De Curtius már abban a korai könyvében meghatározta a jó európairól alkotott koncepcióját: „Ich weiss nur eine Art ein guter Europäer zu sein: mit Macht die Seele seiner Nation haben, und sie mit Macht nähren von allem, was es Einzigartiges gibt in der Seele der anderen Nationen, der Betreudeten oder der feindlichen” (*Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*. Bern, 1952. 237.). Kulturális téren hatalmi politikát javasol: minden csak saját nemzetének erejét szolgálja.

Nem állítom, hogy ezeknek a tudósoknak a hazafisága nem volt jó vagy helyes, vagy éppen nemes lelkiütre valló. Elismerem az állampolgári kötelezettségeket, annak szükségességét, hogy elhatározásra kell jutni, állást kell foglalni korunk küzdelmeiben. Ismerem Mannheim tudomány-szociológiáját, az *Ideológia és utópiát*, s tisztában vagyok azzal is, hogy ha kimutatjuk a mű mögött levő indítékokat, azzal még nem tesszük semmivé egy ember munkájának az értékét. Világosan meg kell különböztetni ezeket az embereket a náci Németország hitvány tudomány-rombolóitól vagy az orosz politikai doktrínérektől, akik egyidőben az „összehasonlító irodalmat” tabúnak tekintették, s mindenkit, aki nyomtatásban is kész volt kijelenteni, hogy *Az aranykakas* meséjét Puskin Washington Irvingtől vette át, „talajtalan kozmopolitának, a Nyugat előtt hajbókolónak” nevezték.

Sok francia, olasz, német stb. összehasonlító irodalmi tanulmány aiapjában hazafiasmotivációja egy különös kulturális könyvelési rendszerhez vezetett s jóváírást kívánt felhalmozni nemzete számára, erősítvén, hogy az sugározta ki a legtöbb hatást más nemzetekre, vagy finomabban azt bizonyítván, hogy az ő nemzete mindegyiknél jobban asszimilált vagy „megértett” egy-egy külföldi mestert. Csaknem naiv módon tanúsítja ezt Guyard egyetemisták számára készült kis kézikönyvének táblázata: csinos üres rubrikák vannak rajta, olyan megíratlan *értekezések* számára, mint Ronsard Spanyolországban, Corneille Olaszországban, Pascal Hollandiában stb. . . . A kulturális terjeszkedési törekvésnek az a fajtája még az Egyesült Államokban is megtalálható, amely pedig egészében véve immunis volt vele szemben, részint mivel kevesebb dicsekednivalója volt, s részint mivel kevésbé érdeklődött a kulturális politika iránt. Mégis, például a kiváló kollektív munka, a *Literary History of the United States* (szerk. R. Spiller, V. Thorp és mások, 1948) Dosztojevszkijt furcsa módon Poe sőt Hawthorne követőjének teszi meg. Arturo Farinelli, e tősgyökeres komparatista, ezt a helyzetet elemzi a *Mélanges Baldensperger* (1930) számára írt *Gl'influssi letterari e insuperbire delle nazioni* c. tanulmányában. Farinelli találó észrevételeket fűz a kulturális értékek effajta számbavételéhez s az egész hitelező-adós kalkulus abszurditásához a költészet terén. Megfelelkezünk arról, hogy „a költészet és művészet sorsa csak a lélek benső életében és titkos akkordjaiban teljesedik ki” (I. 273.). Chinard professor ugyanitt igen időszerűen fogalmazza meg az „adósságmentesség” elvét az irodalmak összehasonlításában, s Rabelais-től idéz egy szép részletet, a hitelezők és adósok nélküli eszményi világról.

A tárgy és metodológia mesterséges elhatárolása, a források és hatások mechanisztikus értelmezése, a bármilyen nemes indítékú, kulturális nacionalizmus motivációja — ezek, szerintem, az összehasonlító irodalom hosszú ideje tartó válságának tünetei.

Alapos, új nézőpontból való tájékozódásra van szükség mindhárom irányban. A mesterséges határvonalat az „összehasonlító” és „általános” irodalom között meg kell szüntetni. Az „összehasonlító” irodalom elfogadott terminus lett az irodalom minden olyan tanulmányozásának megjelölésére, amely túlterjed egy nemzeti irodalom határain. Nem sok értelme van, hogy helytelenítsük a terminus technikus grammatikáját, s ragaszkodjunk ahhoz, hogy „az irodalom összehasonlító tanulmányozásának” kellene neveznünk, mivel mindenki megérti ezt az elliptikus szóhasználatot. Az „általános” irodalom terminus, legalábbis az angol nyelvben, nem terjedt el, talán azért, mivel még mindig megvan a poetikára és elméletre utaló, régi mellékértelme. Magam részéről azt szeretném, ha egyszerűen az irodalom tanulmányozásáról vagy irodalomtudományról beszélhetnénk, s hogy lennének, amint Thibaudet professor javasolta, irodalomprofesszorok, amint hogy vannak filozófia vagy történelem professzorok, s nem pedig az angol filozófia történetének professzorai, bár az egyes személy specializálhatja magát egy bizonyos korszakra vagy országra, sőt bizonyos szerzőre is. Szerencsére még nincsenek professzoraink a XVIII. századi angol irodalomból vagy a Goethe-filológiából. De, a szó legszorosabb értelmében, szaktárgyunk megnevezése mindössze elvont jellegű szervezeti kérdés. A lényeg az, hogy az irodalomtudományt olyan egységes diszciplínának fogjuk fel, melyet nem akadályoznak nyelvi korlátok. Ezért nem érthetek egyet Friederich nézetével, hogy a komparatisták „nem tudnak és nem mernek betolakodni más területekre”, azaz az angol, német, francia és más nemzeti irodalmak tanulmányozásának területére. S nem tudom, miként lehetne követni azt a tanácsát, hogy ne „vadásszunk orvul más területén” (*Yearbook of Comparative and General Literature*, IV. 1955. 57.). Az irodalomtudomány területén nincsenek tulajdonjogok és elismert „szerzett érdekeltségek”. Mindenkinek joga van bármilyen kérdés tanulmányozására, még ha az egy nyelven, egy munkára szorítkozik is, és mindenkinek joga van, hogy történelmet, filozófiát vagy bármely más tárgyat tanulmányozzon. Természetesen fennáll a kockázat, hogy bírálatot kap a specialis-

táktól, de ezt vállalni kell. Mi, komparatisták, nyilvánvalóan nem kívánjuk megakadályozni az angol professzorokat abban, hogy tanulmányozzák Chaucer francia forrásait, vagy a francia professzorokat abban, hogy tanulmányozzák Corneille spanyol forrásait stb., mivel mi, komparatisták nem szeretnénk, ha megtiltanák számunkra, hogy megjelenessünk sajátosan nemzeti irodalmakra vonatkozó dolgozatokat. Nagymértékben eltúlozták a specialista „tekintélyét”, aki gyakran csak bibliográfiai ismerettel vagy külső tájékozottsággal rendelkezik, anélkül, hogy szükségszerűen meglenne az ízlése, az érzékenysége és a nem-specialistákéhoz hasonló kapacitása, akiknek szélesebb perspektívája és élesebb látásmódja igen jól pótolja az intenzív szorgalom éveit. Nincs semmi elbizakodottság vagy arrogancia abban, ha tanulmányainkban a nagyobb rugalmasságot és az ideális egyetemességet hirdetjük. Az „átjárás tilos”-táblákkal elkerített rezervátumok elvének a maga egészében ízléstelennek kell lennie a szabad elme számára. Ez csak az elavult metodológia határain belül keletkezhetik, melyet az összehasonlító irodalom „standard” teoretikusai prédikáltak és gyakoroltak, feltételezván, hogy a „tényeket” úgy kell felfedezni, mint az aranyrögöket, s hogy itt is határozókkal lehet kijelölni a kutatók területét.

Az igazi irodalomtudományt azonban nem holt tények, hanem értékek és minőségek érdeklik. Éppen ezért nincs különbség az irodalomtörténet és kritika között. Az irodalomtörténetnek még a legkisebb problémája is ítélő aktust tesz szükségessé. Még az olyan megállapítás is, hogy Racine hatással volt Voltaire-re vagy Herder Goethe-re, hogy jelentése legyen, szükségessé teszi Racine és Voltaire, Herder és Goethe jellemző vonásainak megértését, következtésképpen, hagyományaik összefüggésének ismeretét, a mérlegelés, összehasonlítás, elemzés és megkülönböztetés szüntelen folyamatát, amely alapjában kritikai ténykedés. Egyetlen irodalomtörténetet sem írtak eddig bizonyos válogatási elv, valamint jellemzésre, értékelésre való törekvés nélkül. Azok az irodalomtörténészek, akik tagadják a kritika fontosságát, maguk is nem-tudatos kritikusok, rendszerint származék-kritikusok, akik egyszerűen átveszik a hagyományos mértékeket és elfogadják a konvencionális tehetségeket. Egy művészi alkotást nem lehet elemezni, jellemezni és értékelni kritikai elvek alkalmazása nélkül, legyenek ezek bármennyire nemtudatosak vagy homályosan kialakultak. Norman Foerster, még ma is helytálló könyvecskéjében, *The American Scholar*-ban, melyet 1929-ben itt Chapel Hillben adtak ki, igen találóan állapítja meg, hogy az irodalomtörténésznek „kritikusnak kell lennie ahhoz, hogy irodalomtörténész lehessen” (36.). Az irodalomtudományban az elmélet, kritika és történet együttműködnek a központi feladat megoldásában: ez pedig egy művészi alkotásnak vagy művészi alkotások csoportjának leírása, interpretációja és értékelése. Az összehasonlító irodalomnak, amely legalábbis a hivatalos teoretikusai részéről, őrizkedett ettől az együttműködéstől, és mint kizárólagos témákhoz a „ténybeli kapcsolatokhoz”, hatásokhoz és forrásokhoz, közvetítőkhöz és tekintélyekhez ragaszkodott, meg kell találnia a mai irodalomtudomány és kritika széles sodrába visszavezető utat. Módszereiben és metodológiai elgondolásaiban az összehasonlító irodalom, nyíltan szólva stagnáló állóvízzé vált. Megemlíthetünk számos tudományos és kritikai áramlatot és csoportosulást századunkban, amelyek célja és módszere teljesen különbözik egymástól — Crocét és követőit Olaszországban, az orosz formalizmust és hajtásait s fejleményeit Lengyelországban és Csehszlovákiában, a német *Geistesgeschichte*t és stilsztikát, amely oly nagy visszhangot váltott ki a spanyol nyelvű országokban, a francia és német egzisztencialista kritikát, az amerikai „New Criticism”-et, a Jung-féle archetípusok inspirálta mítosz-kritikát vagy éppen a freudi pszichoanalízist és a marxizmust — mindezek, bármilyenek is legyenek korlátaik és hibáik, közös visszahatásban egyesültek a külsőséges faktualizmus és atomizmus ellen, amely még mindig béklyóban tartja az összehasonlító irodalomtudományát.

Ma az irodalomtudománynak elsősorban azt kell felismernie, hogy szükség van tárgykörének és érdeklődési középpontjának meghatározására. Meg kell különböztetni az eszmék történetének vagy a vallási és politikai fogalmaknak és érzelmeknek tanulmányozásától, amelyeket gyakran az irodalmi tanulmányok alternatívául ajánlanak. Az irodalomtudomány és különösen az összehasonlító irodalom sok kiváló művelőjét egyáltalán nem érdekli az irodalom, hanem csak a közvélemény története, az utazók tudósításai, a nemzeti jellegről kialakult eszmék — röviden, az általános kultúrtörténet. Az irodalom tanulmányozásának elvét oly radikálisan kiszélesítették, hogy az emberiség egész történetével vált azonossá. Az irodalomtudomány a metodológia terén azonban nem fog előrehaladni, amíg nem határozza el, hogy az irodalmat mint az ember más ténykedéseitől és termékeitől megkülönböztető tárgyat tanulmányozza. Szembe kell néznünk ezért az „irodalmiság” problémájával, az esztétika központi kérdésével, a művészet és irodalom természetével.

Az irodalomtudomány ilyen koncepciójában az irodalmi műalkotás lesz a szükséges-szerű középpont és fel fogjuk ismerni, hogy ettől különböző problémákat tanulmányozunk, amikor egy művészi alkotás kapcsolatát vizsgáljuk a szerző pszichológiájával vagy társadalmának szociológiájával. A művészi alkotást, mint már kifejtettem, jelek és jelentések rétegezett struktúrájának lehet értelmezni, ami teljesen független azoktól a szellemi folyamatoktól, melyek a szerzőben a komponálás idejében végbementek, következésképpen azoktól a hatásoktól is, amelyek szellemét alakították. Itt van az, amit találok „ontológiai rés”-nek neveztek el, a szerző pszichológiája és a művészi alkotás között, az élet, társadalom és az esztétikai irányulás között. A művészi alkotás tanulmányozását „belsőlegesnek” (intrinsic) neveztem, s a szerző gondolkodásával, a társadalommal stb. való kapcsolatának tanulmányozását pedig „külsőlegesnek” (extrinsic). Ez a megkülönböztetés azonban nem jelentheti sem azt, hogy a genetikai vonatkozásokat mellőzzük, vagy éppen lebecsüljük, sem pedig azt, hogy a belsőleges tanulmányozás pusztán formalizmus vagy semmitmondó esztéticizmus. Éppen annak a koncepciónak a gondos kidolgozásával próbáljuk megszüntetni a tartalom és forma között ősidőktől fogva meglevő szakadást, amely a jelzések és jelentések rétegeinek struktúrájából indul ki. Amit általában a művészi alkotás „tartalmának” vagy „eszméjének” neveznek, az bele van illesztve a művészi alkotás struktúrájába, mint a hozzá tartozó kivetített jelentések „világának” része. Távol áll tőlem, hogy tagadjam a művészet emberi vonatkozásait, vagy hogy korlátot állítsak fel a történelem és a formák tanulmányozása között. Bár én is tanultam az orosz formalistáktól és a német *Stilforscher*ektől, nem kívánnám az irodalom tanulmányozását sem a hang, a vers és a szerkesztési eszközök vagy a dikció és szintaxis elemeinek tanulmányozására korlátozni; sem egyenlőségi jelet nem akarok az irodalom és a nyelv közé tenni. Az én koncepciómban, hogy úgy mondjam, ezek a nyelvészeti elemek a két alaprétet alkotják: a hangréteget és a jelentés-egységek rétegét. De ezekből emelkedik ki a helyzetek, jellemek és események „világa”, melyet nem lehet azonosítani egyetlen nyelvészeti elemmel sem, vagy — legkevésbé — a külső díszítő forma bármely elemével. Az egyetlen helyes koncepció az én szememben a kifejezetten „holisztikus”, amely a művészi alkotást sokirányú totalitásnak, jelek struktúrájának tekinti, amely azonban magába foglalja és igényli a jelentéseket és értékeket. A relativista régiségbúvárlat és külsőséges formalizmus egyaránt elhibázott kísérlet az irodalom tanulmányozására. A kritikát nem lehet és nem szabad kiűzni az irodalomtudományból.

Ha egy ilyen változás és felszabadulás, az elmélet és kritika, a kritika és történet irányába való új orientáció bekövetkezik, a motiváció problémája magától megoldódik. Továbbra is jó hazafiak, sőt nacionalisták maradhatunk, de a tartozik-követel rendszer már nem fog szerepet játszani. A kulturális terjeszkedés illúziói valószínűleg megszűn-

nek, s megszűnnek azok az illúziók is, hogy a világot az irodalomtudományon keresztül békítsék meg. Itt Amerikában, a másik partról tekintve Európa egészét, elérhetünk egy bizonyos pártatlanságot, bár lehet, hogy a talajtalanság és a szellemi számkivetettség árával kell fizetnünk érte. De ha az irodalmat nem tekintjük többé érvnek a kulturális presztizsért folytatott háborúban, sem külkereskedelmi árucikknek vagy éppen nemzetpszichológiai feszültségmérőnek, elérhetjük az emberileg elérhető, egyetlen valódi tárgyilagosságot. Ez nem lesz semleges tudományosság (scientism), közömbös relativizmus vagy historicizmus, hanem a célok lényegével való szembenézés: szenvedélyektől mentes, de elmélyedt szemlélődés, amely elemzéshez és végül értékítéletekhez vezet. Ha megértjük a művészet és költészet természetét, győzelmét az emberi halandóság, az emberi sors felett, szerepét a képzelet új világának teremtésében, akkor a nemzeti hiúságok el fognak tűnni. Az ember, ha egyetemes ember, a minden helyek és minden idők embere lép majd elő teljes változatosságában, és az irodalomtudomány nem lesz többé régiséggel foglalkozó időtöltés, a nemzeti tartozik-követel kalkulusa; még kevésbé a kapcsolatok hálózatának feltérképezése. Az irodalomtudomány, mint maga a művészet, a képzelet aktusa lesz, s ezen keresztül őrzője és teremője az emberiség legnagyobb értékeinek.

(Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the ICLA. Szerk.: WERNER P. FRIEDERICH. Chapel Hill, 1959. University of North Carolina Press, I. 149—159.)

MARCEL BATAILLON

A filológia újjászületése Chapel Hillben

Közel leszünk az utrechti kongresszushoz, amikor e sorok megjelennek; az előző találkozó inspirálta őket, ahol rendkívül gazdag módon mérkőztek egymással az eszmék az összehasonlító irodalom céljáról és módszereiről. Elmékedéseink még hosszú ideig ezekhez a kritikai vizsgálódásokhoz, átfogó összefoglalásokhoz, ezekhez a dolgok lényegét és létjogosultságát mutató példákhoz fognak kapcsolódni. Szerencsére Chapel Hill tanulmányainak gyűjteménye két éve a kezünkben van; példás gyorsasággal rendezte sajtó alá Werner P. Friederich, az emlékezetes bankett vendéglátó gazdája. Állandóan új reflexiókra késztet, s ezeknek ő ad alapot. Néhány itt következő megjegyzésünk mindössze a *Proceedings of the Second Congress of the ICLA* I. kötetére vonatkozik, amely a leghatározottabban elméleti közleményeket foglal magában. Ezek, a tudatos válogatás következtében, azokat az eszméket fejezik ki, amelyeket a Kongresszus néhány „amerikai” résztvevője képviselt. Akár akartuk, akár nem, ez Európa és Amerika, vagy még inkább a mi, Franciaország és Amerika szembesítéséhez vezetett. Tanulmányaink történeti koncepcióját, melyet nálunk főleg a hatáskutatások körében dolgoztak ki, egyfajta „strukturalista” komparativizmus nevében vonták kétségbe, amely az esztétikai analízis felé tájékozódik, s melyet számos amerikai kartársunk előnyben részesít. Szegény eklektikusnak fog-e tűnni e sorok írója, ha mindkét irányzattal rokonszenvez és kijelenti, hogy mind a kettő sorvadásra van ítélve, ha nem vesz tudomást a másiktól? A klasszika filológiától érkezünk el a spanyol irodalomhoz, miután hosszú ideig — kultúrtörténeti célkitűzéssel — hatáskutatással foglalkoztunk; de azért, anélkül, hogy magunkat az „összehasonlító irodalom” bajnokának tekintsük, végül is akarva-akaratlan magunkra vállaltuk e nemes feladatot; nem láttunk benne mást, mint új indokát annak, hogy feltegyük

magunknak a kérdést: van-e erőfeszítésünknek egyáltalán értelme? Ennek azonban nem lett más eredménye, mint hogy felújult bennünk a ragaszkodás a különböző tudomány-szakok, a történetiek és a formálisak iránt, amelyekbe első mestereink avattak be. A Chapel Hillben lezajlott kongresszus megerősített minket e ragaszkodásunkban.

Ez azt jelenti, hogy mi nem botránkozunk meg, ha elégtelennek vagy egyhangúnak minősítik a komparativizmusnak azt a legjobban elterjedt gyakorlatát, amely az összehasonlítást művelődési hatások történetére szűkíti vagy a nemzeti irodalmak történetének segédtudományaként fogja fel s annak szenteli, hogy kölcsönös kapcsolataik révén a nemzeti irodalmakat jobban megismerje. Mi tudtuk már, hogy mindezek a határokön áthatoló művelődési és irodalmi cseréről szóló történeti és szükség esetén statisztikai tanulmányok nem merítik ki az irodalomnak azokat a szempontjait, amelyek tiltakoznak az ellen, hogy bezárkózzunk egy kizárólagos nemzeti irodalomba és ne vegyünk tudomást a világ más tájairól. Mi különösképpen ismertük a műfajok és kifejezőmódok, a struktúra- és stílmódellek, a hagyományos témák vagy archetípusok kategóriáinak fontosságát; röviden mindazét, amely a formai vagy esztétikai elemzés függvénye, és még szükségszerűbben készített összehasonlításra, mint a hatások tisztázása. A Chapel Hillben összegyülekezett amerikai kartársaknak köszönhetjük, hogy ezt a jövőben még inkább szemünk előtt fogjuk tartani.

Nem vesszük rossz néven René Welleknek, hogy a történeti szemléletű tanulmányokban kímélet nélkül mutatott rá olyan munkák prototípusaira, amelyeknek sorozati gyártása az ő szemében nem kívánatos (a mi szemünkben sem az). Őt olvasva néha azt kérdezzük magunkban: igaz-e, hogy „vannak halottak, akiket meg kell ölni”? Azután, visszatérve önmagunkhoz, önmagunkat helyezve kritikájának áldozatai helyébe, elismerjük, hogy állandóan meg kell magunkban ölnünk a régi embert, értve ez alatt azt, aki nem tesz fel magának kérdéseket. Unamuno tette hozzá az irgalmasság lelki cselekedeteinek hagyományos listájához: „felébreszteni azokat, akik alusznak”. A sorozati munka az alvó értelem. Azaz: éppúgy van az esztétizálásnak és a stilisztikázásnak is rutinja, mint a historizálásnak. Igaz, hogy az utóbbi egyszerre haragíthatja meg az embert rövidlátásával és azzal az önelégültséggel, amelyet egy szerény és csaknem biztos „teljesítmény” okozhat. A feldolgozás munkája (a legszerűsebb dokumentációs kutatás), amely a kezdők és a lelkiismeretes segédmunkások osztályrésze, gyakran hoz napfényre mások által újító konstrukciókon felhasználható adatokat. De ki tudja? Lehet, hogy az összehasonlításra alkalmas adalékot kapunk az esztétikai, főleg a stilisztikai elemzés számára olyan közepes tehetségű tanítványoktól, akik mesterük csapásán járnak anélkül, hogy sejténék: a mesternek elemzése tárgyául egy történeti studium és nagy filozófiai gyakorlat volt a kiindulópontja, s ez utóbbinak ők híjával vannak. Készek vagyunk — Wellekkel együtt — elismerni, hogy az összehasonlító irodalomtörténet tartós válságának egyrészt azoknak a „tényeknek” a babonás tisztelete az oka, amelyeket a tudós kutatás felhalmoz, másrészt pedig az, hogy megfelelnek az érték megbecsüléséről, ami implicite vagy explicite uralja és kell is, hogy uralja az irodalom történetét. Hálásak vagyunk neki, hogy felhívja figyelmünket a formai szempontokra, amelyeknél fogva a műalkotás „jelek és jelentések rétegeiből álló struktúra, amely gyökeres módon különbözik a szerző azon pillanatának lelkiállapotától, amelyben alkotta és ennek következtében azoktól a hatásoktól is, amelyek szellemére alakító hatással lehettek”.

A mélyrétegek, amelyekről egy költemény „hangzása” és „értelme” függ, nyelviek. De a „változtatás teljesség”-et, amely ezekre az alapokra épül, mint teljességet kell megragadni, megértéséhez nem elég sem a „miliő” ismerete, amelyből kinőtt, sem azoknak a formáknak az azonosítása, amelyekhez alkalmazkodik. Ez bizonyos. Mégis éppen úgy, ahogy a kor nyelvének finom ismerete elengedhetetlen az értelem néhány mélyrétegének megragadásához, más rétegek titkát nem lehet megfejteni ugyanazon korszak eszméi-

nek, és pedig *nemcsak* esztétikai eszméinek elégséges ismerete nélkül. Az eszmék és az irodalom együtt élnek, még ha, mint tisztátalant, el is ítéljük ezt az együttélést. Ha igaz is, hogy az irodalomtörténetet nem lehet sem az eszmék történetével vagy még kevésbé a vallásos érzés vagy a politikai elméletek történetével összekeverni, mégis e tudományágak segítsége nélkül egy tőlünk időben és térben csak egy kissé távol álló művet sem árnyalataiban, sem szándékában, sem teljes struktúrájában nem tudunk felfogni. Mint ahogy a kritikát (vagy a struktúrák és az irodalmi értékek jelentését), a történeti tájékozódást sem lehet az irodalom ismeretéből száműzni.

Claudio Guillén mélyenszántó fejtegetéssel ajándékozott meg *A hatás tanulmányozásának esztétikájáról* c. munkájában, amely főleg a „genezis” fogalmáról szól; ezt a szerző a mű alkotásának fogalmával állítja szembe, s ezzel rámutat az összehasonlításoknak és a források megközelítésének elégtelenségére a műnek még csak genetikus megértése szempontjából is. Munkájának második részében megkísérli, hogy módszeres rendszerbe állítsa azokat a munkákat, amelyek kielégíthetik az összehasonlító irodalomtörténetírás ambícióit. Előjáróban felveszi a nemzeti irodalmak között szokásos kapcsolatok módzatainak tanulmányozását, a nyelvtanítást, az utazásokat, a közvetítőket, a sajtót, a fordításokat stb. (R. Escarpit sem követel nagyobb rangot a maga „irodalomszociológiájának”.). C. Guillén azután a kutatás két fajtájáról beszél, melyek kiemelkednek a genetikus módszerből és a hatások ismeretéből. Az egyikben — melyet leginkább Franciaországban művelnek s amely a mai Amerikában több tartózkodást, mint érdeklődést keltene —, a hatásokkal foglalkoznak, melyek bizonyos külföldi kultúra egy írójától erednek vagy bizonyos külföldi kultúrára hatnak egy író részéről. Legnagyobbrészt irodalomkivüli közeledések az irodalmi alkotások irányára felé. A kutatások másik fajtája, amely nem egy országra, hanem egy műre irányul, egy mű sorsának követését tűzi ki célul, globálisan, azokon az előre nem látható utakon, melyeken át megfogja olvasóit. Olyan folyamat ez, melynek változatossága és esetlegessége az olvasás és a félreolvasás (misreading) minden formáját felöleli és igen sokban politikai és társadalmi körülményektől függ. Itt elegyedhetik az ügybe a „mítosz”, egy íróra vagy egy országra nézve. — Két másik kutatási forma az irodalmat formai, tisztábban „irodalmi” megvilágításból közelíti meg. Egyrészről foglalkozhatunk a „konvenciókkal” és a „technikákkal”, s különösen a „témákkal, toposzokkal, archetipusokkal, mítoszokkal és képekkel”. Magukat e formákat tekinthetjük úgy is, mint az idő teremtményeit, de úgy is, mint az idő alól kivont konstansokat, s ezeket be lehet illeszteni a genezis bizonyos tanulmányaiba. Kitűnően alkalmazva (gondolunk K. Wais közleményére: *Die Errettung aus dem Schiffbruch*, mely elsősorban Melville-re és Mallarméra vonatkozik), minden e névre méltó irodalom két alapvető oldalát világítja meg: a hagyományt és az eredetiséget. Azután meg kell értenünk a nagy könyvek „ahistorikus” tárgyalását, mely inkább gyanúsítható a jó műélvező örömeinek igazolásával, mint egy irodalmi „diszciplína” létrehozásával: ez az az alap, melyet több-kevesebb tudatossággal egy művelt ember irodalmi műveltségének, például költői műveltségének ad, az értékek egy rendszere, melyet C. Guillén máshol (*La literatura come sistema*. Filologia Romanza, 1957. 22–27.) ahhoz hasonlított, amit F. de Saussure szerint egy beszélő alany tapasztalatában egy nyelvnek a „szinkroniája” alkot.

Ily módon áttekintvén az irodalom megközelítésének ily sokféle módját, akár hogy felbecsüljük az értékét, akár hogy elmélyítsük azt a tapasztalatot, amelyet a művek olvasása nyújt, oda jutottunk, hogy ha bármilyen kevésre is értékeljük, amit csinálunk, tekintetbe kell vennünk azt, amit néhai Hankiss János „az irodalmi diszciplínának valóságos egységének nevez”. Figyelembe kell vennünk kiegészíthetőségüket is. Lehet csak egyet is gyakorolni belőlük megfelelően, a többire való tekintet nélkül? Hát csinálnak mást a mai legműveltebb és legtapasztaltabb összehasonlító irodalomtörténészek, mint-

hogy e módszerek sokféleségét gyakorolják, a „külsődlegeseket”, mások a „belsőlegeseket”, részben inkább történetieket, részben inkább formaiakat, s ez a sokféleség tulajdonképpen körülbelül ötszáz éve irányítja az európai filológusok munkáját? Mert a klasszika-filológia tulajdonképpen a renaissance idejében alakult ki, mint a latin—görög világ összehasonlító irodalma. Nem mutatott érdektelenséget sem a művek továbbítása, sem hatása, sem formai problémái iránt. Az olvasás, a megértés, a helyes értékelés mindezt megkövetelte. A szavak bírálatainak egyszerű nehézségei magukkal hozták, hogy fel kellett ismerni egy író forrásait, hogy kialakítsák a helyes képet egy kézirat helytelen képe mögött. Ugyanezen szükségszerűségek megkövetelték a prozódia és a metrika pontos ismeretét is. Mindez megadta a mű igazi arcát és igazi helyét. Egy szöveg magyarázata az intézmények történetének, a rómaiak és görögök vallási és erkölcsi eszméinek ismeretét igényelte. Szabályos jellegüknek köszönhető, hogy a formai tényezőkkel szemben egyidőben erősödött és tompult a figyelem (a híres „szabályok”, az egész retorika mint „előírás” következtében). Másrészt mindenki tudja, hogy az „újzászülető” („renaissance”) klasszikus filológia igen gyorsan bírodalmához és hasonlatainak területéhez csatolt néhány, humanizmustól áthatott nagy művet. Hogy ne menjek messze a hozzám közelálló területtől, mint ahogy Landino a *Divina Commediát*, s mint ahogy Juan de Mena *Laberinto de Fortunáját* a görög—latin humanizmus két mestere, Herman Núñez, a „görög Parancsnok” és Brocensius magyarázta. Ez utóbbi Garcilaso költeményeit is magyarázta, s ezen az úton Fernando de Herrera költő követte őt, aki szintén nem volt érzékeny kasztíliai elődjének formai szempontjaira és latin s olasz forrásaira. Világos, hogy a régi írók és a mi jó öreg filológiánk számára a források tanulmányozása kevésbé volt annak vizsgálata, hogyan lett a régi az új okozójává, mint inkább a hagyomány elismerése, amelyhez mintegy a nemesség jogcímén csatlakozik az új. A XIX. században a román filológia úgy lépett fel, mint a nyugati középkor összehasonlító irodalma, mely a klasszika filológia által kipróbált módszereket erre a szektorra alkalmazza. A középkor szakértői, mondja J. Frappier, az összehasonlító irodalmat ennek tudata nélkül művelték, s immár egyre tudatosabban művelhetik. A román, de hasonlóképpen a germán középkor egyben latin középkor is volt, amint azt E. R. Curtius igen nyomatékosan megjegyezte. A középkorral foglalkozó tudósok összehasonlító módszere, mely eleinte inkább fordult afelé, amit a modern nemzeti irodalmak őstörténetének lehet nevezni, úgy gondolkozott, hogy ez, de későbbi története sem érthető meg egészen annak a latin hagyománynak ismerete nélkül, mely a humanisták által lenézett „homályok századain” át is élő volt. B. L. Ullmann (*Medieval Latin and Comparative Literature*) Chapel Hill-i tanulmányát éppen a latin irodalom ezen középkortúlélésének, annyi probléma kulcskérdésének szentelte. De joggal emlegette fel a költői források és szerkezetek problémáit is, melyeket a romanisták a kelták és arabok kutatóival vitatnak.

Ne botránkozzék meg senki a területek összetettsége és kiterjedtsége miatt, melyet a ma összehasonlító irodalomtörténete különböző kutatási témái körül lát. Ezek az enciklopédikus becsvágy modern dimenziói, melyet már a XVI. század óta szíven viselt görög—latin filológiánk, amikor is a görög—latin világ pontos és részletes ismerete és igen sokoldalú technikai, nyelvészeti, irodalmi és történelmi ismeretek birtoka kellett az olyan szövegek, mint Vergilius *Eclogái* vagy Ovidius *Metamorphosesei* megtisztításához vagy megvilágításához. Természetesen valamiféle enciklopédikus törekvésnek kell az enciklopédikus tudatlanság halálos veszélyével szemben összeesküdnie, egy szemellenző nélküli, ésszerű szakosodás útján. De amióta a genezisek és hatások problémái már fokról fokra nem elégítik ki az embert, ki-k meg kell kérdezze magától, vajon bizonyos problémák, melyek saját területén jelentkeznek, nem jelentkeznek-e más, közelebbi vagy távolabbi területeken is? Amikor Renato Poggioli (*Poetics and Metrics*) aláhúzza a poetikák hagyományos korlátozottságát a verses műfajokban, kimutatja ilyen és ilyen

metrikus forma alkalmazását erre és erre a műfajra (szabály és szokás alapján), vagyis ilyen és ilyen költői módra és tartalomra, felveti (de másoknak is javasolja) a gondolatot, hogy kikutassuk: vajon nem lehetne-e hasonló bizonyítást bemutatni, többé már nem, mint ő tette, a mi nyugati klasszikus és modern irodalmunkban, hanem az iráni, arab, hindu vagy kínai költészetben? Elfogadva egy „poetikát”, mely a nem verses irodalmi formákra is kiterjed, megvizsgálja a modern irodalmi képzettség közös erőfeszítését, melyből az egység erőltetett keresése nélkül megszülethetik az a valószínűleg pluralista „történeti poétika”, melyre már e század eleje óta vágyódott Alekszandr Veszeloovszkij, az orosz formalista. Ő azt hiszi, és ezzel nincs egyedül, hogy a „poétika” (poetics) szó inkább illik az irodalmi fenomenológia e fajtájára, mint a „kriticismus” (criticism), amit a mai amerikai szóhasználat alkalmaz rá helytelenül, a zűrzavar okozatával.

Jelentős az összehasonlító irodalomban a struktúrák túltengésével kapcsolatban Craig La Drière közleménye (*The Comparative Method in the Study of Prosody*). A prozódia ugyanis az irodalmi nyelvnek elemi struktúrája, egyike azoknak, amelyek megkülönböztetik az egyszerű közlés nyelvtől, s amelyek megalapozzák a „költészetet” a szó hagyományos értelmében. La Drière megjegyzi, hogy tanulmánya, mely egyformán nyelvészeti és irodalmi, még gyermekcipőben jár. Erősen hajolva az A. L. Koerber antropológus által sugalmazott genetikai és diffuzionista felfogások felé, a szótagok tartamára alapozott prozódiai rendszer elterjedésének megmagyarázására, szükségesnek látja az összehasonlító módszernek nemcsak a klasszikus szanszkritra, a görögre és a latinra, hanem az arabra, a perzsára és a törökre való kiterjesztését is. Hogy is ne emlékeznünk ezzel kapcsolatban az összehasonlító *Rhythmica* című naiv és tömör tanulmányra, amely megírásának 300 évvel ezelőtt szentelte magát a filozófus J. Caramuel Lobkowitz, (*Primus Calamus*, 2. t. 2. é. Campaniae, 1668), aki ezenkívül teológus és filozófus is volt s ki főleg a „spanyol, olasz, francia, német” verselést hasonlította ugyan össze, de felhívta a figyelmet a nem nyugati nyelvekre is?

La Drière a szükséges együttműködés módozatain elmélkedve, hogy túl lehessen lépni az összehasonlító prozódia gyermeteg állapotán és ugyanakkor felidézve a mi tanulmányainkhoz F. Baldensperger erős egyéniségének emlékezetes fontosságát, kevesebb reményt fűzött az „együttműködési tervek” („cooperative projects”) jelenlegi buzgalomához, mint inkább „az egyének állhatatos közreműködéséhez”, akik mint egyének folyamatosan dolgoznak és szakemberek közösségét formálják ki nagyszámú közérdekű probléma megoldására készen. Ez a beszéd itt visszhangra talál.

Egészen másfajta példa, de nem kevésbé ösztönző a tekintetben, hogy milyen lehet egy strukturalista összehasonlító irodalom, Northrop Frye tanulmánya, amelyet Milton *Lycidas* értelmezésének szentelt „Literature as Context” cím alatt. A költemény „eseményjellegű” alkalma (Edward Kingnek, a költő barátjának megfulladása) kevésbé segít nekünk a mű megértésében, mint az egész tudományos irodalmi hagyomány, amelyben helyet foglal. „A *Lycidas* szenvedélyesen őszinte költemény, mert Milton mélységesen érdeklődött a gyászélelti szimbolizmusa és struktúrája iránt.” „Ez az irodalom, mint szavak elrendezése, ami egy irodalmi műalkotás első szövegösszefüggését adja. A többi összefüggés — *Lycidas* helye Milton fejlődésében, helye az angol költészetben, helye a XVII. sz. gondolatvilágában v. történelmében, mind másodlagos és származtatott összefüggés. A teljes irodalmi rendben, bizonyos szerkezeti és fajlagos elvek, az előadás és képdíszítés bizonyos megjelenései, bizonyos megegyezések, formák és toposzok a végtelenségig ismétlődnek, vissza-visszatérnek. Minden új irodalmi műben ezen alapelvek némelyike új formát kap.” Northrop Frye számára az Adonisz-monda a *Lycidas* struktúrája. Úgy van ez a *Lycidas*-ban, mint ahogy a szonátaforma benne van Mozart egy szimfóniájának első tételében.

Azt a törekvést, hogy ne hipnotizálják magukat a térbeli és időbeli összefüggésekkel, különösképpen a nemzetiekkel és nemzetköziekkel, néhány Óceánon túli kartársunk úgy tekinti, mint az Európában még uralkodó szokások elvetését, amelyekhez létük minden rostja odaköti őket; egy René Welleket, egy Renato Poggiolit, egy Claudio Guillént, akik bármily különbözők is szellemi és irodalmi hagyományaik szerint, amiket személyükkel együtt átvittek befogadó új hazájukba, ezt a felszabadulást olyan tudományos állásfoglalásként fogják fel, ami őket amerikaiakká teszi („us Americans”). Megérti az ember, hogy az ő új álláspontjukról, a másik féltéken, a kapcsolatok — melyek hatalmába kerítésén buzgólkodott s amikkel annyira rokonszenvezett az öreg kozmopolitizmus — szomszédos irodalmak között versengő művelődések között; nekik már bőven túlhaladtott foglalatosságoknak tűnnek, sőt sokszor meg is mételyezte őket bizonyos nacionalizmus, melynek pedig ők ellenszerei kívántak lenni. Szegény kozmopolitizmus, amelyet az új interkontinentális perspektívák minden irányból túlhaladtak, amelyet polgári idealizmussal gyanúsítanak a kultúra álmarxista filozófiájával szemben, s amelynek historicista hiúságáról vannak meggyőződve a diadalmas strukturalizmussal szemben. Talán megőriz még valami értéket a mi belső saját használatunkra, az európaiakéra, akik sohasem szüntünk meg magunkban ismerni ezt, s akiknek az ősei teremtették meg kartársi módon, a föld színével egy vonalról s a szívó határokon keresztül azt a filológiát, melynek új lendületet akarunk adni. Nem interkontinentális fokú kozmopolitizmust csillogtat-e meg előttünk Vincent McCrossen (*What Comparative Literature might be and seldom is*), mikor több érdeklődést követel Japán, Kína és az arab világ irodalma iránt, de több figyelmet azon irodalmak iránt is, melyek örmény és svéd, cseh és norvég, portugál és román, koreai és burmai, török és magyar nyelven fejezik ki magukat. (Futólag üdvözljük itt a mi legközelebbi utrechti kongresszusunk programjának egy ösztönzését.) A korlátozások és áldozatok ellenére, amelyeket a mi soknyelvűségünk szegénysége s a mi fordításaink fegyvertára állít a nagyvonalúság ideáljával szemben, McCrossen annak a személytelenítő „eretnkség”-nek az ellenszerét látja benne, amely mechanizálódó világunkat marcongolja; módot adna arra, hogy túllépjünk azon az elvont egységesítésen, amelyre korunk ítélve lenni látszik. A végsőig továbbvive, tanulmányaink talán még az emberek közti megértés elősegítőivé is válhatnak.

Ne búcsúzzunk még amerikai barátainktól s a népek közötti irodalmi cserékkel kapcsolatos gondjainktól annak megemlítése nélkül, amit Guillermo de Torre „Diálogo de Literaturas”-nak nevez. Íme, egy Argentínába áttelepült spanyol, aki elfordult szülőhelyétől, Spanyolországtól, de aki mégsem tudja vagy akarja azt mondani: „nosotros Hispano-americanos”. Elhagyta az otthonát, de ez nem kényszerítette őt sem nyelvének és műveltségének a megváltoztatására, sem Dél-Amerika valamelyik nemzeti kultúrájába való beilleszkedésre. És pontosan ennek a „dialógusnak”, amit ő metaforikusan elgondol, s amit a spanyol Amerikába helyez, a résztvevői az az egyszerre egységes és sokféle Amerika, Spanyolország, Franciaország és Egyesült Államok; nem kétséges, hogy ez éppúgy a kultúrák, mint az irodalmak párbeszéde. Mégis a kifejezetten irodalmi cserék azok, amire Guillermo de Torre törekszik, központi személyiségnek véve azt a Rio Grandétól délre fekvő Amerikát, ezt az érdekes soknemzetiségű nyelvi egységet, melyre egyfajta nevezetes „porózusság” jellemző (szerzőnk részletesebben beszél erről *Claves de la literatura hispanoamericana* c. munkájában Madrid, 1959). Egészen más volt a fogadtatása Spanyolországban (ugyanazon nyelvű ország), Franciaországban (minden művelt spanyol-amerikai ma is tűrhetően olvas franciául) és Észak-Amerikában (melynek irodalma csak jó vagy rossz fordításban hatol be). De magáról Spanyol-Amerikáról mit tudnak, mit kapnak e társalgás résztvevői? Mivel ezek a megjegyzések az óvilág irodalmi szaktudósainak lelkiismeretvizsgálatát akarják megkönnyíteni Amerika tudósaival szemben (nem is beszélve most más, nekünk még „újabb” világokról), emlékeztessünk arra a megjegy-

zésre, amit G. de Torre vesz át egy honfitársunktól: Mi természetesnek találjuk, hogy a kubaiak Sartre-t olvassák, hogy a venezuelai egyetemi hallgatók André Bretonnal foglalkoznak, de mi nem ismerjük se José Martí, se Romulo Gallegost. De még a spanyolok és a spanyol-amerikaiak is viszonylagos kölcsönös tudatlanságban élnek egymás irodalmát illetően.

Így hát folytassuk a párbeszédet. Ne elégedjünk meg túl kényelmesen azzal, hogy nem törődünk azon népek irodalmával, melyek érdeklődnek a mieink iránt. Ha sikerül elkezdenünk valamilyen irodalomtörténeti kutatást, amely túlmegy egy nemzet látóhatárán, annak a nagyságát ne takarja el tudatlanságunk. S emlékezzünk rá, hogy tárgyunkhoz az összes — történelmi, társadalmi, nyelvészeti és esztétikai — rokontudományok teljes változatosságát felhasználjuk, melyeket a régi filológia hagyományosan együttesen művelt anélkül, hogy meghatározta volna őket, mint az irodalomhoz szükséges megannyi közelítő eszközt, ha azt sokféle „kontextusában” kell érteni és értékelni. A filológia szót folyamatosan eltérítették eredeti értelmétől, leszűkítve az irodalmi műveknek csupán nyelvészeti oldalára. Miért ne újítanánk fel a filológia fogalmát, mint az irodalom ismeretének elmélyítéséhez felhasználható tudományágak együttesét? Pontosabb fogalmat kapnánk arról, amit most csinálunk, illetve elhanyagolunk, a mi mostani szellemi hagyományunknak és szükséges megújíthatóságának biztosabb értelmét. A Chapel Hillben megtartott kongresszus emlékeztet az állomást jelenthetne a megfiatalodott filológia szervezetében: újdonsága egyaránt megnyilvánulhat látóköreinek interkontinentális kiszélesedésében, összetettségének megnőtt tudatában és a retorika régi irányadó tudományainak átalakulásában egy általános poétikává, mely legyen a *homo litteratus* filozófiája.

(Revue de Littérature Comparée, XXXV. (1961.) 2. 290—298.)

V. M. ZSIRMUNSZKIJ

A szláv népi eposz történelmi-összehasonlító megvilágításban

„Összehasonlító módszeren” mind a néprajzban, mind általában az irodalomtudományban, rendszerint az ún. irodalmi hatások és kölcsönzések tanulmányozását értették. Éppen az e területtel foglalkozó munkák, melyek a múltban rendkívül nagyszámban születtek mind az orosz, mind a külföldi tudományban, s melyek az utóbbiban mind a mai napig széles elterjedtségnek örvendenek, jogos ellenvetést váltottak ki a régi formalista „komparativisztika” ellen. A folklór vagy az irodalom tényeinek elvtelen, empirikus egymás mellé helyezése gyakran véletlen, néha egyenesen mondvacsinált, tisztán külsődleges egyezés alapján, minden analógiának hatással való magyarázása, mely hatást mint kívülről jövő mechanikus lökést fogtak fel — mindez a szovjet tudományban teljesen indokolt bizalmatlanságot váltott ki az összehasonlító módszer egésze iránt. Az efféle „módszer” rendszerint tudomást sem vett a vizsgált jelenség előfeltételeiről a nemzeti-történeti vagy speciálisan irodalmi fejlődésben, se a jelenség és az általa tükrözött valóság kapcsolatáról, se történelmi és nemzeti specifikumáról. Ezzel éppen azt a mélyreható szociális átdolgozást hagyta figyelmen kívül, melyen minden kölcsönzött minta keresztül-megy éppen a helyi specifikumnak az alapján.

Ugyanakkor az összehasonlítás, azaz a társadalmi jelenségek egyezéseinek és különbözőségeinek megállapítása és történelmi magyarázatuk, minden történeti jellegű kutatás elengedhetetlen része. Az összehasonlítás nem fosztja meg az adott jelenséget specifikumától (egyéni, nemzeti, tág értelemben vett társadalmi-történeti jellemző jegyétől); ellenkezőleg, csak az összehasonlítás segítségével, azaz a jelenségek közti egyezések és különbözőségek megállapításával lehet pontosan meghatározni, miben rejlik ez a specifikum, s csak így tudjuk azt történelmileg megmagyarázni.

Azonban az ilyenfajta összehasonlítás nem külön tudományos módszer a szó igazi értelmében, amennyiben a módszerek különbözősége (amit *metodológiának* nevezünk) egyik vagy másik tudományos irányzat *világnézetétől* meghatározott, a tudományos kutatás elméleti alapelveinek különbözőségét jelenti. Az összehasonlítás a *metodika*, s nem a *metodológia* körébe tartozik: az összehasonlítás a kutatás *módszeres eljárása*, melyet különböző céllal és különböző módszereken belül alkalmazhatnak, de amely nélkülözhetetlen a történeti tudományokkal foglalkozó bármely kutatás számára. Épp ezért helytelen például a marxista módszert szembeállítani az összehasonlító módszerrel; a marxista módszert a formalista, a mechanikus, a társadalmi valóságtól elszakított összehasonlítással kell szembeállítani, mely jellemző a mai külföldi polgári irányzatok többségére (például a folklór területén — az ún. finn mesekutató-iskolára). A történelmi folyamat marxista felfogásán alapuló összehasonlítást alkalmazott, mint ismeretes, Engels *A család, a magántulajdon és az állam eredete* c. munkájában, mikor az észak-amerikai irokéz-indiánok Morgan által leírt családi és nemzetségi kapcsolatait kulcsként használta az ugyanazon a társadalmi fejlettségi fokon levő görögök és rómaiak, valamint a kelták és germánok nemzetségi kapcsolatainak megértéséhez.

A történelmi jelenségek összehasonlításakor feltétlenül gondosan meg kell különböztetnünk a kutatás különböző, bár egymással kapcsolatban álló kérdéseit, melyeknek összekeverése elkerülhetetlenül olyan zűrzavarhoz vezetne, mely tükröződne magában az összehasonlító-történelmi elemzésben is. Mi a továbbiakban megkülönböztetjük:

1. Az analóg irodalmi jelenségek *összevetését*.
2. *Történelmi-genetikus* összehasonlítást, mely az analógiát mint genetikus rokonság, közös forrásból való származás és a későbbiekben történelmileg feltételezett eltérések eredményét fogja fel.
3. *Történelmi-tipológiai* összehasonlítást, mely a genetikusán össze nem függő jelenségek analógiáját a társadalmi fejlődés hasonló feltételeivel magyarázza.
4. Olyan összehasonlítást, mely a *nemzetközi kulturális együttműködés*, hatások és kölcsönzések alapján létrejött jelenségek közötti kapcsolatokat állapítja meg, mely együttműködést az adott népek történelmi közelsége, kulturális cseréjük tett lehetővé. Az ilyenfajta kapcsolatok néha genetikus jellegűek, de nem a származás elsődleges közös voltának az eredményei (nem genetikus „rokonság” van közöttük), hanem egy viszonylag későbbi, másodlagos közeledés eredményei, mely közeledés az analóg társadalmi és kulturális fejlődés feltételei közt zajlott le.

Az „összevetés” terminust a modern szovjet nyelvtudományban a nyelvek olyan szinkron analízisére használják, mikor nincsen történelmi-genetikus kapcsolat vagy későbbi együttműködés az összehasonlított jelenségek között, vagy legalábbis nem veszik figyelembe ezeket a kapcsolatokat, ezt az együttműködést, lásd például a mai francia és angol ígerendszer idő- és aspektus szisztémájának összevetését, vagy az orosz előljárók tűzbég nyelvtani eszközökkel való visszaadásának módozatait. Az összevető leírás minden elmélyültebb összehasonlító-történelmi vizsgálat alapját képezi, de ha az irodalmi jelenségek között nem csak felületi és véletlenszerű az analógia, akkor végső soron az egyezést mindig vagy genetikus kapcsolatok (a közös származás vagy kulturális együttműködés) vagy történelmi-tipológiai párhuzam magyarázza.

A történelmi-genetikus módszer, amint ismeretes, az összehasonlító-történeti nyelvtudományban uralkodó, ahol a nyelvtani analógia hatásával bonyolított ún. hang-törvényekre támaszkodva nyelvtani formák, szavak és hangok őstípusait tudja nyelvtanilag rekonstruálni, olyanokét, melyekről a nyelvemlékek nem vallanak. Az irodalomtörténetben az effajta metodika az anyag természetéből kifolyólag bonyolultabb és rendszerint csak kiegészítő alkalmazást nyer: például kéziratos művek változatainak vagy szóbeli folklórvariánsoknak az összehasonlítása. Itt a történelmi tipológiai összehasonlításé kell hogy legyen a vezető szerep: példaként szolgálhat az analóg irodalmi irányzatok és stílusok törvényszerű egymásutánisága a különböző nemzeti irodalmakban, melyet az emberi társadalom fejlődésének egysége és törvényszerű volta tesz lehetővé.

A nyelv és az irodalom történetének ezt a különbségét az magyarázza, hogy az irodalom mint ideológiai felépítmény, a nyelvvel ellentétben, közvetlenebbül tükrözi a társadalom fejlődésének egymásra következő fokozatait.

A kulturális együttműködés, a „kölcsonzések” az egyik és a másik esetben is genetikus értékrendű kiegészítő tényezőként szerepelnek, melyeknek komoly jelentőségét lehetetlen tagadni, mivel a reális történelmi viszonyok közt nem létezett és nem létezik abszolút izolált társadalmi és kulturális fejlődés.

Annak szükségessége, hogy az összehasonlító-történelmi kutatás itt felvetett problémáinak és feladatainak gondos metodológiai elhatárolását megtegyük, nem zárja ki természetesen e kérdések néha nagyon is bonyolult egybefonódását. Az egyszerű összevetés, a jelenségek közti külsődleges analógia megállapítása elmélyült történelmi magyarázatukkor minden bizonnyal az e mögött az egyezés mögött álló tipológiai vagy genetikus kapcsolatok feltárásához vezet. A genetikus rokonság megléte, a kulturális örökség közös volta erősíti a társadalmi fejlődés egyező jelenségei által kiváltott tipológiai analógiát. Az e fejlődés által megszabott tipológiai egyezések tulajdonképpen előfeltételei a nemzetközi együttműködés, az irodalmi hatás lehetőségének. Sok esetben e jelenségek egymástól való elhatárolása komoly nehézséget jelent. Ilyen elhatárolás kritériumául nem szolgálhat semmilyen általános formula, hanem csak a történelmi helyzet és a konkrét irodalmi tények gondos elemzése. Azonban eme elemzés nehézségei nem indokolják a különböző típusú kölcsönös kapcsolatok és együttműködés elvtelen összekeresését, mely a külföldi és a régi stílusú orosz komparativizmus gyakorlatában oda vezetett, hogy az irodalom és a kultúra jelenségei közötti minden analógiát a mechanikusan felfogott „hatással” és „kölcsonzéssel” magyaráztak.

(Részlet a Народный героический эпос. М.-Л., 1962. c. könyvből. 75-79.)

J. VOISINE és J. P. LEROY

Az összehasonlító irodalom oktatása a lille-i egyetemen 1962–1963-ban

Mielőtt az összehasonlító irodalomtörténet oktatását ismertetnők, nagy vonalakban bemutatjuk a franciaországi egyetemi tanulmányi rend szervezetét.

A francia egyetemi tanulmányok nemcsak a licenciátusra vagy a doktórátusra készítenek elő, hanem főiskolai képesítést is adnak; ez utóbbit a licenciátusi fokozatot elnyert hallgatóknak csak a legjobbjai vállalják, akik el tudnak készíteni egy 150–300 oldalas kisebb disszertációt. Ez a tanári szakvizsgához szükséges étape. Ezt a nehéz versenyvizsgát, amely a hazai középiskolai tanárokat válogatja ki, valamennyi egyetemen ugyanaz a tanterv készíti elő, mint alacsonyabb fokon a középfokú oktatáshoz szükséges tanítói képesítő vizsgát (CAPES). Azóta, hogy 1959-ben bevezették a modern irodalmak tanári versenyvizsgáját (amelyalapjában véve abban különbözik a klasszikus verseny vizsgától, hogy törölték a görögöt, alacsonyabb színvonalra szállították le a latint és utat törtek a külföldi irodalmaknak), az összehasonlító irodalom tanára részt vesz a jelölteknek erre a versenyvizsgára való előkészítésében, gyakran úgy, hogy tulajdonképpen szakfeladatának ellátása mellett ezzel is foglalkozik. (Az összehasonlító irodalomnak most már valóban van minden egyetemen tanszéke és előadója.) Mindamellet ez a képzés amelyet hivatalosan írnak elő úgy, hogy nem említik „az összehasonlító irodalom” kifejezést, nem foglalja magában az idegen irodalom idegen nyelven történő tanulmányozásának programját, nem úgy, mint a licenciátus fokán végzett komparatista tanulmányok esetében, amelyek két élő nyelv tanulmányozását feltételezik.

Mivel nálunk a tanárképzés egészen speciális jellegű s teljesen eltér a külföldi egyetemektől, nem látszott célszerűnek, hogy erről az oktatásról ebben a beszámolóban számot adjunk, itt főképpen a licenciátusra való előkészítés folyamatát fogjuk tárgyalni.

Még mielőtt létrehozták volna 1952-ben Lille-ben az összehasonlító irodalom egyetemi előadói állását (ma már tanszékét), szaktanárok kezdeményezésére a francia–angol és a francia–német összehasonlító irodalmat már oktatták részlegesen az angol és német tagozaton. Ma az összehasonlító irodalom tanára (J. Voisine) munkájában részt vesz egy tanársegéd (J. P. Leroy), rendelkezésre áll egy kiegészítő óra, amit az élő nyelvek tanszékének egyik előadója (pillanatnyilag a spanyol) lát el s igénybe veheti egy licenciátusi fokozatot elnyert hallgató segítségét is. Az összehasonlító irodalom francia és két idegen irodalom főiskolai tanulmányairól szóló bizonyítvány a modern irodalmak és élő nyelvek tanítására jogosító licenciátussal hozható kapcsolatba.

Valamennyi irodalmi licenciátus másik három képesítőjétől eltérőleg semmi esetre sem kötelező és sok hallgató választja inkább a könnyebb képesítés megszerzését. Ennek a formának az a haszna, hogy jöminőségű utánpótlást biztosít és összegyűjti a különböző tanszakok hallgatóit (francia, német, spanyol. . .), akiknek a nagyon osztott francia egyetemi rendszerben nincs más alkalmuk az érintkezésre. A hallgatók közül néhányan, akik a tanítást választják hivatásuknak, a vizsgák után bekerülnek, mint ösztöndíjasok a fakultáson belül működő Középfokú Oktatás Előkészítő Intézetbe (IPES). Vannak speciális előadások, külön az ő számukra (bár ezeken a többi hallgató is részt vehet). Ezek kissé hasonlítanak a külföldi egyetemek vagy egyes nagy francia iskolák *szemináriumaihoz*. Ugyanezt lehetne elmondani azokról az előadásokról, amelyeket a főiskolai képesítés (PES) jelöltjeinek vagy a „III. Tagozat” egyik értekezése alapjául szántak (legalább 2 év tanulmány, amelynek a licenciátus az előfeltétele; az egyetemi doktorátust igyekszik helyettesíteni azzal, hogy a hangsúlyt a *kutatásra* helyezi).

Igy tagolódott a Lille-i Bölcsészeti Kar Összehasonlító Irodalom Intézetének oktatása 1962—63-ban.

A *Diplôme d'Études Supérieures*-rel rendelkezők részére szemináriumot indítottunk, ezen főleg az irodalmi fordítások tanulmányai felé orientálódnak s ezt a kurzust bibliográfiai és biográfiai bevezető előadással nyitottuk meg. Azután azok a hallgatók jöttek, akik az összehasonlító irodalom *Diplôme d'Études Supérieures*-höz készítenek szakdolgozatot, hogy kutatásaikon elvégezzék a végső simításokat és megvitassák módszertani problémáikat. A tárgyalt témák voltak: A kar eltűnésének okai a XVII. századi francia és angol tragédiában; A. J. B. Defaucoupret, a Lille-i poligráf, Lady Morgan *France*-ának fordítója; Wieland *Don Sylvio von Rosalvájának* francia fordításai; Bode, Sterne *Tristram Shandyjének* német fordítása; L'abbé de Sade *Petrarcájának* fogadtatása Angliában és hatása a XVIII. sz. végi szonett angliai megújulására; Francia intellektuális hatások a XIX. századi Mexikóban stb. Ezekkel a munkákkal foglalkoztak az 1963-ban bemutatott vagy 1964-ben bemutatásra kerülő szakdolgozatok. Ezenkívül egy doktori disszertációt védtek meg 1963-ban a Lille-i egyetemen *Antoine de Latour* (1808—1881), a *hispanista* címmel. Az összehasonlító irodalomnak ez az első Lille-ben megvédett disszertációja.

Licenciátusi fokozaton a tanterv három irodalomtörténeti kérdés tanulmányozását teszi lehetővé: A Faust legenda; Renaissance és Barokk az európai színpadon a XVI. és XVII. században (a jelölt által tanulmányozott irodalmakban). *Don Quijote* Franciaországban. A kandidátusoknak ezenkívül 9 szöveget kellett bemutatni, amelyek egyformán oszlottak meg a francia irodalom és az általuk választott két külföldi irodalom között. A három szöveg közül az első csoport kapcsolatban állt a Faust legendával: franciából Valéry *Mon Faust*, németből Goethe *Faust I.* stb.; egy másik *Don Quijote* és hatása tanulmányozásához kapcsolódott *Irónia és regényes paródia* címszó alatt (Sorel, Le Berger extravagant, I. könyv franciából, egy kiválasztott fejezet a Don Quijote-ból spanyolból stb.). A szövegek utolsó csoportja, függetlenül a fent említett irodalomtörténeti kérdésektől, szemelvényeket gyűjtött össze *Romantikus kritika* címen Madame de Staël, W. Hazlitt (The Spirit of the Age), Heine (Die romantische Schule) műveiről stb.

A professzor és a tanársegéd előadásaihoz (heti hat óra) hozzájárul a spanyolszakos tanársegéd (J. C. Dumas) órája, amit a Spanyol Aranykor

drámájának szentelt, és két óra, amit egy amerikai vendég professzor (H. H. Remak az indianai egyetemről) számára tartottak fenn. A lengyel lektor (W. Godlewski) tartott végül néhány vitaülést azoknak a hallgatóknak, akik az összehasonlító irodalmi képesítéshez ezt a nyelvet választották.

Az amerikai vendégprofesszor az első félévben tartott órái közül az egyiket a tantervben szereplő Heine-szövegből tartott általános fordítási gyakorlatot, németből franciára. A második félévben ezt az órát az összehasonlító irodalomba való bevezetésre szántuk, a hangsúlyt a jelentősebb országokban a ma és a múltban levő felfogásbeli és módszerbeli különbségekre helyezve. A másik órán előadássorozatot tartottunk (ugyancsak francia nyelven) a Faust legendáról, Goethe első *Faust*jából vett szemelvények explikációjával.

Az összehasonlító irodalom tanára számára biztosított két óra közül az egyik egy kollégium volt Don Quijote Franciaországban címmel, amely az előző évben csupán a XVII. század első felére szorítkozott, ebben az évben a XVII. század végére és a XVIII. századra s folytatódik majd 1963–64-ben a XIX. századdal.

A másik óra egy angol szöveg általános fordítási gyakorlatából állott (Goethe első *Faust*jának Anster-féle első angol fordítása), azután szöveg explikáció volt: Marlowe *Faust*ja néhány Marlowe-ra és Goethe-re, Hazlitt *Spirit of the Age*-e néhány Hazlittre és Heinére, végül Wieland *Don Sylvio von Rosalvájára* s néhány Wielandra és Sorelra vonatkozó összehasonlító magyarázattal. Hazlitt szövegének tanulmányozását néhány bevezető óra előzte meg, ezek a romantika ismervéről és a romantika előtti irodalmi kritika fejlődéséről szóltak.

Néhány alkalmat tartottunk fenn a tantervben szereplő olasz szövegek számára; hallgatók adtak elő Berchet *Lettera semiseria di Crisostomó*járól; Berchet részvételéről a *Conciliatore*ban; valamint Goethe két *Faust*jának Boito-féle színrealkalmazásáról.

Az írásbeli munkák terén egy angol és egy német kidolgozandó változatot adtunk meg: az előbbi Hazlitt Wordsworthról szóló tanulmányából való, az utóbbi Wieland *Don Sylvio*jából. Három disszertáció témáját tűztük ki: egyik Madame de Staël *De l'Allemagne*-járól; a másik arra hívja fel a jelölteket, hogy kellő módon értékeljék a Marlow és Goethe *Faust*ja közötti párhuzamot, amit már Anster, Goethe első angol fordítója felismert; az utolsó összehasonlítást javasol Grévin és Shakespeare *Julius Caesara* között, amennyiben mindkettő a reneszánsz tragédiák sorában foglal helyet.

A tanársegéd előadásaiiban a következő szerzőket és kérdéseket tárgyalta:

1. Reneszánsz és barokk a nyugati irodalmakban: a dráma.

2. A Faust téma: Valéry *Mon Faust, ébauches*.

3. A romantikus kritika: szemelvények Madame de Staël *De l'Allemagne* II. rész; *Articulos de critica literaria y artistica*.

4. A regényes ironia és paródia: szemelvények Cervantes *Don Quijoté*-jából, Sorel *Berger extravagant*jából, Fielding *Joseph Andrews*-ából.

Reneszánsz- és barokk-kori tanulmányaink középpontjában ebben a tanévben a francia drámai irodalom állott. Miközben előszeretettel támaszkodtunk a hallgatók által készített szövegmagyarázatokra, vázoltuk a fejlődést 1550-től kb. 1640-ig, és a humanista tragédia születését, a vallásos tragédiát a reneszánsz-kori komédiát, a szabálytalan tragédiát, barokk drámai témákat, a tragikomédiát, a drámai pasztorált és a klasszikus tragédia kezdeteit elemeztünk.

tük. Összehasonlító szempontból kiemeltük Seneca drámáinak hatását és a *commedia erudita*, valamint a *commedia dell'arte* franciaországi szerepét, azt a hatást, amit olyan drámaírók kerestek a spanyol novellákban és *comediások*-ban mint Hardy vagy Rotrou. A francia drámai pasztorállal kapcsolatban kimutattuk, hogy a keretet, a szereplőket, a helyzeteket és a témákat az olaszoknak köszönheti. Ezenkívül egy előadássorozat, amit a Középfokú Oktatásra Előkészítő Intézet (IPES) növendékeinek szántunk, de amely nyitva állt minden hallgató előtt, lehetővé tette exposé formájában a XVI. századi drámai teóriák tanulmányozását. Végül néhány reprezentatív művet középpontba állítva, megrajzoltuk az Erzsébet és Jakab korabeli drámát, különösképpen hangsúlyozva bizonyos motívumokat (mint a Théâtre sur le théâtre), amiket éppúgy kedveltek a kontinensen is.

Valéry és „módszer”-nek bevezető ismertetése, valamint a *Mon Faust* részletekbe menő kommentálása után néhány szövegexplicációt fordítottunk a *Lustra*, és az előadássorozata *Solitaire* próba-interpretációjával fejeződött be. Másrészt az IPES hallgatói elemezték Valéry magatartását a drámával szemben, valamint Goethe és Valéry kapcsolatait.

Mielőtt elkezdjük volna a *L'Allemagne* tanulmányozását, felfrissítettük azokat az ismereteket, amelyekkel a franciák rendelkezhettek a XVIII. sz. végi szomszédos országgal kapcsolatban, valamint a német irodalom helyzetét Madame de Staël utazásának idején és bemutattuk a forrásokat, amelyek segítettek feladatának végrehajtásában. A Goethe-re, Schillerre, a költészetre vonatkozó fejezetekből vett részek explicációját előadások követték, amelyek Madame de Staël-ra, mint Goethe Faustjának és Schiller drámáinak bírálójára vonatkoztak. Madame de Staël drámával kapcsolatos nézeteit összehasonlítottuk néhány kortársa írásával, mint pl. B. Constant *Walstein*-jének előszavában és Stendhal *Racine et Shakespeare*-ben felfedezhető hasonló nézetekkel. A diszsertáció lehetővé tette, hogy következtetést vonjunk le a könyv értékéről és hatásáról. Larra *Articulos*-ában főleg a szerző irodalmi és esztétikai nézeteinek kifejtésére törekedtünk, amelyek képet adnak a XIX. század eleji Spanyolország helyzetéről, és megmutatják, hogyan értékeli Larra a francia (Ducange, Alexandre Dumas) — spanyol drámáit (Moratin, a romantikus dráma kezdetei).

Miután a hispanista oktató megbízást kapott, hogy általában ismertesse Cervantes főműveit, tanulmányainkat a *Quijote* behatóbb tanulmányozására korlátoztuk. Stúdiumaink feladata az volt, hogy a mű bizonyos szempontjait, az elbeszélés művészetét, paródiát, a szókincs gazdagságát s Cervantes kapcsolatait a reneszánsz természetfilozófiájával értékeljük.

Hogy megértsük a *Berger extravagant* jelentőségét, előzetesen ismernünk kellett a pásztorköltészetet, eredetét és különböző megnyilvánulásait a XVI. sz.-i és a XVII. sz. eleji Európában. Sorel és *Francion* (IPES) bemutatását a *Berger* ironikus és parodikus szemléletére vonatkozó szövegmagyarázatok követték. A Sorel könyvében fellelhető szatírára vonatkozó záróelőadás megmutatta ennek az „ellenregénynek” korlátait Cervantes főművéhez viszonyítva. Az IPES egyik hallgatója ugyanakkor ismertette azt a burleszk pásztorkjátékot, amelyet Thomas Corneille a *Berger extravagant*-ból vett 1653-ban. Fielding pályafutásának áttekintése közben fel kellett hívnunk a figyelmet első parodikus művére, a *Shamelára*. A *Joseph Andreus*-ról szóló tanulmányainkban pedig a szerzőnek az előszóban kifejtett intencióit a regény ésszerű elrendezését és értelmét, a *Don Quijote* utánzását vizsgáltuk. A fontosabb

elemek, amelyeknél az explikáció folyamán megálltunk Richardson, *Paméla*-jának paródiája, az elbeszélő képzelet-alkotta intervenciói, a bohózat komikuma, a herokomikum stb. voltak.

(Fordította: Nahóczki Emil)

BOJTÁR ENDRE

A szovjet összehasonlító irodalomtudomány 1960 óta

1960 januárjában zajlott le a Gorkij Világirodalmi Intézet rendezésében az a konferencia, mely határhő a szovjet összehasonlító irodalomtudomány történetében.¹ Ez a tanácskozás az addigi eredmények összefoglalását jelentette, ugyanakkor fóruma volt a különböző nézeteknek, s kijelölte a további kutatások útját. Az összehasonlító vizsgálatok *elméleti* oldalát tekintve a konferencia nagyrészt tisztázta legalábbis az alapkérdéseket. Az azóta eltelt majd négy év alatt az ottani álláspontok elmélyültek, pontosabbakká váltak. Lezárt véleményekről azonban nem beszélhetünk. A konferencia hosszú ideig erőszakosan háttérbe szorított kérdéskör vitáinak kezdete volt. Az eszmecsere tovább folyik, másrészt az egyes nézetek konkrét irodalomtörténeti alkalmazásuk során igazolódhatnak, mutatják meg valódi értéküket.

I. Az összehasonlítás elméleti kérdései

Az összehasonlítás elméleti kérdései közül első helyre a *módszer* problémája kívánczik. V. M. Zsirmunszkij többször is felhívta a figyelmet arra, hogy „az összehasonlítás a történelmi kutatás metodikai eljárása” (приём)². Újabban A. Busmin a szovjet irodalomtudományt súlyos metodológiai hiányosságokban elmarasztaló cikkeiben³ a kutatási eljárások gazdagsága mellett foglal állást: „... a materialista dialektika mint a természet, a társadalom és a gondolkodás általános törvényeiről szóló tanítás s mint a megismerés

¹ A konferencia anyaga: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии 11—15 января 1960 г. Изд. АН СССР М., 1960. (a továbbiakban: ВНЛ). Az itt elhangzott előadások közül helyenként lényegtelen módosításokkal, magyarul N. I. KONRAD, R. M. SZAMARIN, I. G. NYEUPOKOJEVA és V. M. ZSIRMUNSZKIJ referátumai a Tanulmányok az összehasonlító irodalomtörténet köréből. II. Budapest, 1962. Kézirat (a továbbiakban: Tan.) kötetben jelentek meg, s lényegében ezt az anyagot mutatta be a budapesti 1962-es Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Konferencián I. G. NYEUPOKOJEVA: „Az irodalmi kapcsolatok és kölcsönhatások módszertani kérdései”. (VF, 1963. 1. sz.) Az 1960-as szovjet vitát L. SARGINA a VF hasábjain (1960. 3. sz.) és O. JEGOROV valamint A. NYIKOLJUKIN a Filológiai Közöny, 1960. 2. sz.-ban ismerteti. A szovjet összehasonlító irodalomtudományról a magyar olvasó némi képet kaphatott a budapesti konferencia anyaga alapján is: I. G. NYEUPOKOJEVÁN kívül V. M. ZSIRMUNSZKIJ összehasonlító stilisztikai és M. P. ALEKSZEJEV témátörténeti tanulmánnyal szerepelt. (Filológiai Közöny, 1963. 1—2. sz.)

² ВНЛ, 53.

³ А. БУШМИН: Проблема литературной преемственности. (Полемические заметки.) Русская литература (a továbbiakban РЛ), 1961. 3. 18.

elmélete, egyáltalán semmiféle határt nem szab meg a speciális metodológiában és a konkrét metodikában, a választás különböző lehetőségeit kínálja, nem kívánja a speciális tudományos módszerek előírászerű meghatározását, és azok egyikének kanonizálását.”⁴ Rendkívül fontos a „módszer” (метод) és a „módszeres eljárás” (методический прием) vagy „speciális tudományos módszer” megkülönböztetés. A dogmatizmus a legegyszerűbb tudományos kutatási módszeres eljárást is politikai-világnézeti kérdésekkel hozta összefüggésbe.⁵ (Pl. az összehasonlítást részben a kozmopolitizmussal kapcsolták egybe, s emiatt rekesztették ki az irodalomtudományból.) A szovjet irodalomtudósok mostani felfogása az, hogy pl. az összehasonlítás csak módszeres eljárás, melyet különböző világnézetű-módszerű tudományos kutatás is felhasználhat. Az összehasonlító munka marxista vagy nem marxista voltát tehát nem maga az összehasonlító tanulmányozás határozza meg. A rokon tudományágakban, így például a nyelvtudományban is megkülönböztetik a módszer és a módszeres eljárás fogalmát.⁶ Ez lehetővé teszi, hogy azelőtt különböző megbélyegző jelzőkkel ellátott módszeres eljárásokat a *módszer*, a történelmi materializmus alapján bevonjanak a kutatásba, s így annak eszköztárát gazdagítsák. A módszer kérdései a nyugati irányzatok bírálatával párhuzamosan kovácsolódnak ki. E téren mind az elmélet iránt fogékony amerikai, mind a tényközlő francia komparasztikával való szembenállásukat, ellentéteiket hangsúlyozzák a szovjet kutatók. A gyakorlatban azonban nem mindig valósulnak meg a meghirdetett elvek. Különösen a francia iskola „aprómunka” stílusával mutat sok közös vonást nem egy szovjet mű, s ezekre, teljes egészében vonatkoztathatók Busmin élesen elítélő szavai, melyeket az orosz hagyomány vizsgálatának szemléletéről mondott.⁷

A nyugati komparativisták két táborra közti leglényegesebb ütközőpont az: mi legyen az összehasonlító vizsgálatok tulajdonképpeni tárgya? Milyen tágra méretezzék a kutatás kereteit? Ebben a kérdésben vannak bizonyos különbségek az egyes szovjet irodalomtörténészek között is. I. G. Nyeupokojeva a „kölsönös kapcsolatok és kölcsönhatások kutatása” kifejezéssel váltja fel az „összehasonlító irodalomtudomány” terminust. Ezen belül két csoportot különböztet meg:

„érintkezési (kontakt) kapcsolatok”

(ide tartoznak a régebbi munkákban „hatás”, „kölsönzés” címszó alá sorolt irodalmi érintkezések is!), és „az irodalmi folyamatok történelmileg feltételezett egyezésén alapuló kapcsolatok”⁸ csoportját. Nyeupokojeva az idézett helyen csakúgy, mint a budapesti konferencián,⁹ de különösen a többek között általa szerkesztett és az ő előszavával megjelent nagy tanulmánykötetben¹⁰ legalábbis egyenértékűnek fogja fel a kétfajta kapcsolat-típust, sőt, a tanul-

⁴ А. Бушмин: О литературоведческих исследованиях. РЛ, 1963. 1. 5.

⁵ А. Бушмин: О научном и общественном авторитете литературоведения. РЛ, 1952. 1. 3—4.

⁶ Б. А. ЗВЕГІНЦЕВ: Очерки по общему языкознанию. 1962. Изд. МУ, 90—92.

⁷ Ім. РЛ, 1961. 3. 19—20.

⁸ ВНЛ, 21.

⁹ ВФ, 1963. 1. 5.

¹⁰ Из истории литературных связей XIX. века. М., 1962. Изд. АН СССР (a továbbiakban ИЛС.)

mánykötet előszavában (3. l.) mintha az a felfogás bontakoznék ki, hogy a kontakt kapcsolat kutatások időbeli és térbeli határainak a kiszélesítése, egyre nagyobb méretekben való művelése a világirodalmi folyamat lényegét fogja felfedni. Effelé az álláspont felé hajlik R. M. Szamarin is, mikor a következőket mondja: „Ronsard idejében még nem volt világirodalom: a XVI. században Ronsard hatása Európa nyugati és déli részére korlátozódott.”¹¹ Ennek a felfogásnak kicsúcsosodását jelentik N. I. Kravcov következő szavai: „Az egységes, világirodalmi folyamat kialakulását megelőzi egymásra ható csoportok, nyelvük és történelmi körülményeik fejlődését tekintve közeli irodalmak létrejötte, majd ezek között az irodalmi csoportok közötti kölcsönös viszonylatok kialakulása, ami végül is a világirodalom keletkezéséhez vezet.”¹² A világirodalom fogalom nem létezett az egyes nemzeti irodalmak közötti kapcsolatok előtt — ez a szemlélet némileg hasonlít arra, mely „az 'összehasonlító' irodalmat két vagy több irodalom közötti kapcsolatok tanulmányozására korlátozza.”¹³ Nagy hiba volna azonban a francia komparatisztika és az említett szovjet kutatók nézeteinek rokonítása. Két okból: az egyik az, hogy magukat a kontakt kapcsolatokat is gyökeresen másképp fogják fel a szovjet irodalomtudósok mint a franciák. Náluk a kapcsolatok megállapításával kezdődik az elemzés, és azok nem véletlenszerűen, hanem társadalmi-történelmi feltételezettségükben mutatkoznak meg. A széles és átfogó kapcsolatok mélyebb tipológiai hasonlóságra utalhatnak, hisz Nyeupokojeva szerint „az irodalmak közötti kontaktusok tanulmányozása és a bennük az érintkezéstől függetlenül kialakuló hasonló fejlődési folyamatok összehasonlító vizsgálata voltaképpen az egyetemes irodalmi fejlődésfolyamat lényegében egységes megismerésének különböző aspektusait képezik”.¹⁴ S az említett szovjet kutatók figyelembe is veszik a kérdés másik oldalát: Nyeupokojeva ugyanúgy¹⁵, mint Kravcov s leginkább Szamarin. A másik „szárny” a

történeti-tipológiai

vizsgálatokat részesíti előnyben. Emellett pl. Zsirmunszkij hangsúlyozza, hogy, „... a történeti-tipológiai analógiák és az irodalmi kölcsönhatások egymással dialektikus kapcsolatban állanak és az irodalmi fejlődés folyamatában úgy kell szemlélni őket, mint egy történeti jelenség két aspektusát”.¹⁶ Legújabb munkájában Zsirmunszkij négyféle összehasonlító eljárást különböztet meg: 1. az egyező irodalmi jelenségek egymás mellé állítását, 2. történeti-genetikus összehasonlítást, 3. történelmi-tipológiai összehasonlítást, 4. a nemzetközi kulturális együttműködés alapján létrejövő kapcsolatok vizsgálatát. De Zsirmunszkij határozottan kiemeli, s a legfontosabbnak, a leggyümölcsözőbbnek tartja ezek közül a történelmi-tipológiai vizsgálatot.¹⁷ S valóban úgy tűnik,

¹¹ О некоторых проблемах работы над Историей всемирной литературы. Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. (a továbbiakban: Изв.), 1962, 5. 393.

¹² Н. И. КРАВЦОВ: Славянские литературы и мировой литературный процесс. (К истории вопроса.) Изв. 1963. 4. 300.

¹³ R. WELLEK—A. WARREN: Általános, összehasonlító és nemzeti irodalom. Tan. I. 25.

¹⁴ VF, 1963. 1. 15.

¹⁵ ВНЛ, 43.

¹⁶ ВНЛ, 60.

¹⁷ В. М. ЖИРМУНСКИЙ: Народный героический эпос. М.—Л., 1962. Гос. изд. худ. лит. 76—77.

hogy a nyugati összehasonlító irodalomtudománnyal szemben leglényegesebb, minőségileg új „felfedezés”, mely lehetővé teszi a világirodalmi folyamat marxista felfogását, éppen ez a fajta kutatás. Ez a vizsgálati módszer azonban még nem magától értetődő a szovjet tudósok számára sem. Például I. Sz. Braginszkij, miután tipológiai rokonságot fedezett fel az üzbég és a tadzsik irodalom között, szinte aggódva kérdezi meg: „Nem kell-e itt beszélnünk nemcsak nemzeti, de ezen kívül még regionális, például „közép-ázsiai” specifikumról is? A „közép-ázsiai” regionális specifikumot könnyen meg lehet különböztetni, mondjuk, a „baltitól”.¹⁸

Külön problémát jelent a csak Zsirmunszkij által említett

történeti-genetikus

összehasonlítás, „mely a hasonlóságot mint genetikus rokonság, közös forrásból való származás eredményét fogja fel”.¹⁹ Zsirmunszkij az összehasonlítás említett négy eljárását nem egész irodalmakra, hanem csak irodalmi jelenségekre érti, s itt válik világossá, hogy miért: egész irodalmak történeti-genetikus összehasonlításáról nem lehet szó. Magát a fogalmat nyilvánvalóan a nyelvtudományból kölcsönözték. Gudzij megjegyzését („Teljességgel egyet kell érteni V. M. Zsirmunszkijjal abban, hogy az irodalmak összehasonlító tanulmányozásában a történeti-tipológiai összehasonlításnak kell vezető szerepet játszania — az összehasonlító nyelvtudománytól eltérően, ahol a történeti-genetikus módszer az uralkodó.”²⁰) azzal kell kiegészíteni, hogy nem elsősorban gyakoriság tekintetében, hanem alkalmazhatóságának körét nézve nem uralkodó a történeti-genetikus összevetés az irodalomtudományban. A nyelvtudomány éppen egész nyelvekre, sőt nyelvcsaládokra alkalmazza ezt a módszert; de míg ősnnyelvek léteztek, ősirodalmak nem; s ezért nem véletlen, hogy az irodalomtudományban ott nyer alkalmazást a történeti-genetikus módszer, ahol a nyelvnek is nagy szerep jut, illetve ahol a kutatás az anyag természetéből következően az irodalomnak, az irodalmi műnek csak részeivel foglalkozik, tehát az

összehasonlító stilisztikában

A stíluskutatás heves viták középpontja a Szovjetunióban.²¹ De míg az előző kérdésekben irodalomtudósok saját tudományágukon belül cserélték ki nézeteiket, addig a stílus kérdésében a nyelvészekkel folyik szenvedélyes polémia mégpedig az alapkérdésről: vajon nyelvészeti vagy irodalmi diszciplína a stilisztika? Természetes, hogy az összehasonlító stíluskutatás művelőinek is hallatniuk kellett hangjukat. Elsősorban V. Zsirmunszkij volt az, aki jelentős mértékben kivette részét a vitából. Zsirmunszkij álláspontja megegyezik azzal, amit a cseh L. Doležel fejtett ki könyvében.²² Doležel szerint meg kell különböztetni a művészi alkotás stílusát (umělecký styl) és az irodalmi stílust

¹⁸ И. С. БРАГИНСКИЙ: К изучению узбекско-таджикских литературных связей. Взаимосвязи литератур Востока и Запада. (a továbbiakban: ВЛБЗ) М., 1961. Изд. восточной литературы. 55.

¹⁹ В. М. ЖИРМУНСКИЙ: Народный героический эпос. 77.

²⁰ ВНЛ, 68.

²¹ A vita színvonalas ismertetését adja L. DOLEŽEL: Na okraj sovětských diskusí o jazyce a stylu uměleckých děl. Československá rusistika, 1961. 4. 219—224.

²² L. DOLEŽEL: O stylu moderní české prózy. ČSAV, Praha, 1960.

(literárni styl). Az első a másodiknak része. Az „irodalmi stílushoz” a művészi alkotás stílusán kívül hozzátartozik még a mű struktúrájának többi része: kompozíció, tematikai felépítés stb. A művészi alkotás stílusának, a tulajdonképpeni nyelvi köntösnek elemzése nyelvész-feladat, de formalista és végső soron hasznavehetetlen az a stílusvizsgálat, mely ezt a stílust nem az irodalmi stílushoz való viszonyában határozza meg. V. Zsirmunszkij „a művészi alkotás stílusa költői stílus” (художественный стиль — поэтический стиль) megkülönböztetést használ,²³ ő azonban Doležellel ellentétben a stilisztikát irodalmi tudománynak fogja fel.

(Ennek a cikknek nem az a feladata, hogy a stilisztika-vitáról számoljon be. Zárójelben azonban meg kell említeni, hogy ami Zsirmunszkij és több más szovjet irodalomtörténész nézeteit illeti, azok hasonlóságot mutatnak a prágai strukturalisták azon elméletével, amely a művészi alkotás stílusában a nyelv esztétikai célú deformációját látta. Ezt a nézetet Doležel idézett könyvében meggyőzően cáfolta. A cseh stíluskutató azzal érvelt, hogy a művészi alkotás stílusának, mint funkcionális stílusnak esztétikai funkciója stílusfunkció, nem pedig nyelvi funkció. Másrészt azért, hogy a nyelvészek és irodalmárok kíváncsok „stiláris” együttműködése helyett ilyen terméketlen presztizs-vitára fecsérlődnek az erők, a nyelvtudósok is nagymértékben „felelősek”. A művészi alkotás stílusa egyrészt az irodalmi stílusba, másrészt az irodalmi nyelvbe van beágyazva. Az orosz irodalmi nyelv története — se az egyik „legilletékesebb” V. V. Vinogradov akadémikus kritikus és önkritikus szavai szerint is így van²⁴, — mind a mai napig megíratlan. A „stilisztika” oly sok szállal idekapcsolódó fogalma körüli tisztázatlanság nagyrészt arra vezethető vissza, hogy a szovjet irodalomtudományban magát az „irodalmi nyelv” (литературный язык) fogalmat és terminust már évtizedek óta pontatlanul több értelemben használják: a IX. századi nyelvemlékek nyelvét ugyanúgy „irodalmi nyelvnek” mondják, mint Puskin nyelvét.)

Doležel és Zsirmunszkij között tehát az alapkérdésben nincs vita: a művészi alkotás stílusa az irodalmi (költői) stílus áttételén keresztül érintkezik a mű „tartalmával”, ezen keresztül a társadalmi valósággal s az író pszichéjével. A stílus kutatás marxista útja csak az lehet, — függetlenül attól, hogy művelője nyelvész vagy irodalmár, esetleg egyszerűen stíluskutató —, hogy e bonyolult áttétel-rendszer utolsó láncszemében, a művészi alkotás stílusában is felfedje a távoleső rendszertagok gyengébb, de kétségtelenül meglevő hatását. S ilyen szempontból nemcsak Zsirmunszkij idézett tanulmánya, hanem N. A. Szigal, N. J. Djakonova, D. R. Zaborov, T. V. Szokolova stb. cikkei²⁵ is mintaszerű elemzést nyújtanak. Az összehasonlító kutatás szempontjából az itt az új, hogy az ilyenfajta korszerű stílusvizsgálatot nemzetközi méretekben folytatják, s így a jelenség több oldalról nyer megvilágítást. S mivel irodalmi stilisztikát művelnek a kutatók, az irodalmi stílust vizsgálják, tehát nemcsak a nyelvet, hanem kompozíciót, témát stb. is; így kerül az összehasonlító stilisztika tárgykörébe például a motívum-kutatás: „Azoknak a kutatásoknak, melyeknek célja a különböző témák és motívumok történetének feltárása

²³ В. М. ЖИРМУНСКИЙ: Стихотворение Гёте и Байрона «Ты знаешь край? ...» („Kennst du das Land? ...” — „Know ye the Land? ...”) Проблемы международных литературных связей. (a továbbiakban: ПМС). Изд. Ленинградского ун-а. 1962.

²⁴ В. В. ВИНГРАДОВ: О языке художественной литературы. М., 1959, Гос. изд. худ. лит. 79. и 81.

²⁵ ПМС.

(Stoffgeschichte) a különböző irodalmakban, nézetünk szerint minden létjogosultságuk megvan.”²⁶ Megjegyzendő, hogy a stilisztika nem párosul szükségképpen történeti-genetikai összevetéssel. Például Alekszejev akadémikus a Föld és a Tenger vitájának motívumát genetikai összefüggésben vizsgálja,²⁷ míg Zsirmunszkij a hősi eposzok stílusát történelmi-tipológiai összevetésben tárja fel²⁸ — a konkrét irodalomtörténeti anyag kívánalmainak megfelelően.

Mindezen kérdések egy problémán belül nyerneek különös jelentőséget:

a világirodalom története

megértésén, megírásán belül. Abban ugyanis minden szovjet kutató egyetért, hogy az összehasonlító tanulmányozás végső célja csakis ez lehet.

A világirodalmi folyamatot a szovjet irodalomtörténészek úgy fogják fel, mint az emberiség egységes társadalmi-történelmi fejlődésének az irodalomban való tükröződését, mint ezzel a fejlődéssel párhuzamos jelenséget. Ennek megfelelően minden kornak megvan a vezető irodalma (vagy irodalmi) attól függően, hogy az emberiség fejlődésének fő áramát melyik ország képviseli legpregnansabban. Ebben az értelemben beszélnek „világirodalomhoz való hozzájárulásról” (вклад в мировую литературу)²⁹. A legprecízebben ezt az álláspontot M. Gukovszkij fogalmazta meg: „... a kultúra fejlődésének minden új szakasza, így a barokk is abban az országban jelenik meg és tesz szert legjellemzőbb vonásaira, melyben az adott szociális-gazdasági szituáció megszületik és a legvilágosabban fejeződik ki, majd más országokba is eljut, vagy aszerint, hogy ott mennyire analóg társadalmi-gazdasági helyzet alakul ki, vagy pedig kulturális kölcsönzés formájában oda, ahol a hasonló helyzet még csak kirajzolódóban van, de még nem valósult meg.”³⁰ A világirodalom e felfogásának sematizáló alapelvével szemben hangsúlyozza Zsirmunszkij, hogy „... helytelen volna az irodalmi irányzatok és stílusok egymásutániségát 'egységes pataknak' elképzelni, figyelmen kívül hagyva az irodalmi folyamat minden szakaszán megévő szociális ellentmondásokat és harcot”.³¹

A világirodalom ilyen központok, típusok, irodalmi irányzatok szerinti meghatározása első pillantásra hasonlít arra, amivel W. Friederich és D. Malone ismert könyvében találkozunk.³² A hasonlóság azonban itt is csak látszólagos. A felépítés alapja a nyugati szerzők könyvében formális tipológiai, a szovjet tudósoknál viszont történelmi-tipológiai.

A nyugati komparativisták előre kialakított, egyébként erősen nyugat-európa-centrikus stílusirányzatokból (reneszánsz, barokk, klasszicizmus, szentimentalizmus, romantikastb.) indulnak ki, s ezen belül nem haladnak időrendben, hanem az adott irodalmi irányzatot legtipikusabb irodalom köré csoportosítják a többi nemzeti irodalmakat. Szamarin a világirodalom történetének a megírásáról szólván ezzel szemben azt hangsúlyozza: „... az egyetlen elv, melynek

²⁶ П. А. ГРИНЦЕР: Литературные и фольклорные связи санскритской обрамленной повести. ВЛБЗ, 185.

²⁷ М. Р. АЛЕКСЗЕЈЕВ: А „Föld és Tenger vetélkedése” a nyugat-európai és az orosz hagyományban. Filológiai Közölny, 1963. 1—2.

²⁸ I. m.

²⁹ Ilyen értelemben ír erről többek között НУЕРОКОЈЕВА: ВЛЛ, 43., továbbá ЗСИМУНСЗКИЈ: ВЛЛ, 56.

³⁰ М. ГУКОВСКИЙ: Еще к вопросу о русском барокко. РЛ, 1963. 2. 110.

³¹ ВЛЛ, 57.

³² W. FRIEDERICH—D. MALONE: Outline of Comparative Literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neill. Chapel Hill, 1945.

alapján többé-kevésbé pontos és tudományos eredmény érhető el, a kronologikus elv, mely biztosítja a felépítés történelmi egymásutánosságát. Emellett természetesen figyelembe kell venni, hogy az irodalmi fejlődés már kialakult nagyobb zónáin belül az irodalom történetének a tipológiai elv szerinti vizsgálata teljességgel célszerű.”³³ Hogy a történelmi szemléletet milyen szigorúan kell érvényesíteni, s milyen súlyos hibák adódhatnak annak hiányából, mutatja N. I. Kravcov cikke. Szamarinnal vitázva Kravcov kijelenti, hogy „minden szlavista belső tiltakozását váltja ki — természetsszerűleg — az, hogy R. M. Szamarin a szláv irodalmakra cikkében csak a XIX. századtól fordít figyelmet”.³⁴ S Kravcov mindjárt ki is egészíti Szamarint, felsorolván, hogy szerinte mivel járultak hozzá a szláv irodalmak a világirodalomhoz. „... hősi eposzok és egész népköltészeti alkotásuk, a régi krónikai irodalom (krónikák, szentek élete, apokrifek, évkönyvek), a XVI. — XVIII. századi szatirikus elbeszélések és poémák, a dubrovnikai irodalom, forradalmi romantika, a realista versesregény (Puskin, Mickiewicz), a szocialista realizmus”.³⁵ Egy másik szlavista minden bizonnyal más „összeállítást” javasolna; de az irodalmi jelenségek ilyen válogatása semmiképp nem indokolt. A világirodalom marxista felfogása az alap-felépítmény tételből indul ki. Ha a világirodalmi folyamatot akarjuk megérteni, először azt kell vizsgálni, hogy az illető korban melyik gazdasági-társadalmi rendszer képviselte, s konkrétan melyik országban a történelmi haladás fő irányát, s ennek alapján kell eljutni objektív irodalmi-esztétikai értékekig. Kravcov fordítva jár el: önkényesen „eszmei-művészi” jelentőségű irányzatokat jelöl ki, s ez a „szlavjanoved” helyett „szlavjanofil”-szemlélet akarva-akaratlanul az alap-felépítmény végső soron, nagy összefüggésekben mindig érvényesülő tételének a figyelman kívül hagyásához vezet.

A világirodalom történetének megírásához még sok részletmunka szükséges. Mindenekelőtt ki kellene jelölni azokat a zónákat, melyek az egyes korok irodalmi fejlődésében döntő szerepet játszottak. Korántsem eldöntött ugyanis, hogy a nyugat-európai irodalmak többé-kevésbé elfogadott periodizációját kell-e alkalmazni más típusú, így pl. a kelet-európai típusú orosz vagy a skandináv zónába tartozó svéd irodalomra is, vagy egy teljesen új felosztást kell kidolgozni, melyben a „reneszánsz”, „barokk”, „romantika” stb. fogalmak használhatósága megszűnik, ill. jelentése megváltozik. (Legutóbb éppen a barokk-al kapcsolatban merült fel ismételt ez a probléma.³⁶)

II. Az összehasonlító munkák

Amíg az elmélet vonatkozásában, bár a lényeges problémák tovább tisztázódtak, alapvetően új nem született a tárgyalt időszakban, az összehasonlító munkák terén a szovjet irodalomtörténeti kutatás új fázisába érkezett: már nem elégszik meg részlet-vizsgálatokkal, hanem általánosított, a jelenségek

³³ Im. Изв. 1962. 5. 396.

³⁴ Im. Изв. 1963. 4. 309.

³⁵ Uo. 310—311.

³⁶ Az először említett álláspontot képviseli A. МОРОЗОВ: Проблема барокко в русской литературе XVII-начала XVIII века. РЛ, 1962. 3. és М. ГУКОВСКИЙ: Еще к вопросу о русском барокко. РЛ, 1963. 2. Ezzel szemben áll Kravcov véleménye: „Őrizkedni kell azoknak a jelenségeknek a szláv irodalmakra való alkalmazásától, melyek széles körben ismertek más európai irodalmakban. Mindenekelőtt a barokkra gondolok.” I.m. Изв. 1963. 4.

szélesebb körére érvényes eredményeket követel, s mind az érintkezési (kontakt) kapcsolatok kutatásában,³⁷ mind a történeti-tipológiai munkákban.³⁸ Több olyan tanulmánykötet jelent meg, melynek feladata éppen a széleskörű általánosítás,³⁹ a N. J. Konrad által említett térbeli és időbeli határtágítás.⁴⁰ Ugyanakkor ezekre az összefoglaló jellegű kötetekre is jellemző bizonyos egyenetlenség: például a ПМС-ben már említett kitűnő összehasonlító-stilisztikai tanulmányok mellett ott találjuk I. P. Kuprijanova *Az orosz és a szovjet irodalom Dániában* című, csupán tényközlésre szorítkozó cikkét, s I. Sz. Grinberg *Alexandru Odobescu és az orosz irodalom* című munkáját, mely a román—orosz kapcsolatok egy kevésbé jelentős részletével foglalkozik. De ugyanúgy áll a helyzet a БЛВЗ kötettel is, ahol P. A. Grincev egészen kiemelkedő, módszerében is úttörő tanulmányt közöl (ugyanis az összehasonlító-stilisztikai vizsgálatot történelmi-tipológiai eljárással kombinálja), de ugyanott N. A. Visnyevszkaja két tanulmánya és V. I. Szemanov cikke is olvasható.⁴¹ Visnyevszkaja Ask indiai drámaíró munkásságát elemzi. Askra valószínűleg hatott a nyugati dramaturgia. Másik cikkében az „ekanka” (egyfelvonásos kamaradráma) műfaji sajátosságairól ír a szerző, egy 1938. évi, az indiai kutatók közt lefolyt vitát ismertetve. A két tanulmány nem tartozik az összehasonlító kutatás körébe, mert csak a hindu irodalom belső kérdéseit vizsgálja. V. I. Szemanov azt elemzi, hogy Huan-Cun-cjan kínai költő hogyan ábrázolta a Nyugatot és Japánt. Ez a fajta vizsgálat legalábbis nem az irodalmi kapcsolatokhoz tartozik. A „mirage”-kutatást ilyen szempontból joggal bírálta már R. Wellek is.⁴²

Egy irodalomtörténeti iskolát, akárcsak az irodalmat, legjobb alkotásai alapján kell megítélni. Itt azonban nem pusztán arról van szó, hogy a Szovjetunióban is vannak különböző tehetségű kutatók, hanem inkább az okozza az említett gyengeségeket, hogy az elmélet, a kutatás módszereinek elvi kidolgozása még nem hatolt el mindenütt kellő mértékben az irodalomtudomány gyakorlati munkájáig, s a kutatók a birtokukban levő gazdag tényanyagot így néha nem tudják kellő módon értékesíteni.

Az 1945—1960-ig megjelenő munkákról egy teljesnek mondható bibliográfia már rendelkezésünkre áll.⁴³ Az azóta eltelt időszak könyveit, cikkeit az elméletben felmerült kérdéskörök szerint a legcélszerűbb csoportosítani, a már tárgyalt stilisztikai tanulmányok újraemlítése nélkül.⁴⁴

³⁷ И. Г. НЕУПОКОЕВА: ИЛС, 3.

³⁸ М. ГУКОВСКИЙ ит. РЛ, 1963. 2. 113.

³⁹ A már idézett ИЛС, ПМС, БЛВЗ köteteken kívül említést érdemelnek a következő cikkgyűjtemények: Социалистический реализм в литературах народов СССР (М. 1962 Изд. АНСССР.); Развитие реализма в славянских литературах (Л. 1962. Изд. ленинградского унив.-а.)

⁴⁰ Тан. II. 22., ill. 24—25.

⁴¹ Н. А. ВИШНЕВСКАЯ: К становлению жанра эканки в современной литературе хинди. ВЛВЗ, 119—137. Н. А. ВИШНЕВСКАЯ: Одноактная драматургия Ашка. ВЛВЗ, 138—181 В. И. СЕМАНОВ: Антиимпериалистические мотивы в поэзии Хуан Цзунь-сяня. ВЛВЗ, 81—118.

⁴² R. WELLEK: Az összehasonlító irodalom fogalma. Тан. I. 59.

⁴³ Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Библиография. (1945—1960.) М., 1962. АНСССР. I—III.

⁴⁴ Így például a РЛ 1963. 2.-ban Т. САФРОНОВ: Взаимосвязи славянских литератур cím alatt beszámol a Всесоюзная конференция по славянской филологии Leningrád 1962. december, irodalmi szekciójának munkájáról. A beszámoló alapján sajnálhatjuk, hogy csak Kravcov idézett cikkét ismerhettük meg eddig a konferencia anyagából.

A tárgyalt időszakban az érintkezési (*kontakt*) kapcsolatok kutatásának minden fajtája fellelhető: egyes írók személyes kapcsolatait,⁴⁵ művek értelmezése, sorsa, elterjedtsége,⁴⁶ hatáskutatás,⁴⁷ témátörténet.⁴⁸ A szovjet irodalomtudomány „divatos” műfajának is akadt képviselője: L. Mkrtsjan úgy akarja Iszaakjan költői nagyságát bizonyítani, hogy összeállítja orosz-szovjet költők, elsősorban Blok és Brjusov elismerő kijelentéseit.⁴⁹ Ezeken kívül születtek már olyan művek, melyek a kapcsolatok és kölcsönhatások szélesebb-körű vizsgálatát hozzák: ez vonatkozik a vizsgált anyag nagyságára, de arra is, hogy a kölcsönhatást egyre inkább beleágyazzák az illető nemzeti irodalmak történetébe, valamint esztétikai összefüggésekbe.⁵⁰

Még egy határozott törekvés figyelhető meg a kapcsolatok kutatásában: a XX. századi vizsgálatok, ezen belül is a szocialista realizmussal kapcsolatos kérdések előtérbe helyezése, főként Gorkij világirodalmi kapcsolatainak, világirodalmi rangjának és helyének fokozott vizsgálata.⁵¹ A címekből kiderül e munkák jellege. Három tanulmány tarthat közülük számot különleges érdeklődésre, mivel ezek átvezetnek a történelmi-tipológiai vizsgálatok körébe: B. V. Mihajlovszkij két tanulmánya⁵² és Jurjeva idézett könyve. Mihajlovszkij a kritikai realizmus és a szocialista realizmus közti különbséget vizsgálja. Hangsúlyozza, hogy nem a konkrét kapcsolatokat kívánja kutatni, hanem azoknak a jelenségeknek különböző formában való megválaszolását, melyeket a kor sok tekintetben hasonlóan vetett fel Gorkij és a nyugati kritikai realisták számára. Mindkét cikk nagyon gazdag és meggyőző, de egy alapvető hibájuk van: a különbséget Mihajlovszkij kizárólag a kritikai és a szocialista realizmus számlájára írja, s nem veszi figyelembe, hogy Gorkij kelet-európai író, tehát éppen a nagyon lényeges történelmi-tipológiai különbséget hanyagolja el. Mindenesetre így is nagyon érdekes és új a két egymást követő nagy irodalmi áramlat képviselői-

⁴⁵ Р. М. САМАРИН: Константин Федин и немецкая литература. Изв. 1962. 3. О. М. ШАРОПКИН: Блок и Стриндберг. Л. 1963, Вестник ленинградского унив.-а, вып. 1.

⁴⁶ КОЧЕТКОВА: Стендаль. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1822—1960. М., 1961. Изд. Всесоюзной книжной палаты. Э. П. ЗИННЕР: Творчество Л. Н. Толстого и английская реалистическая литература конца XIX и начала XX столетия. Иркутск, 1961. Чарльз Диккенс. Библиография 1838—1960. Составители Ю. В. Фридлиндер и И. М. Катарский. М., 1962. Изд. Всесоюзной книжной палаты. Р. БЕЛОУСОВ: «Рычи, Китай!» Сергея Третьякова. Вопросы литературы, 1961, 5. Д. Е. БЕРТЕЛС: Томас Манн и Чехов. ПМС, 144—161.

⁴⁷ П. А. ДМИТРИЕВ—Т. И. САФРОНОВ; А. Цесарец—Ф. М. Достоевский. Развитие реализма в славянских литературах в., 1962. Изд. ленинградского унив.-а.

⁴⁸ И. ГОЛИК: Бессмертие народной легенды. Вопросы литературы, 1962. 11.

⁴⁹ Л. МКРТЧЯН: Исаакян в русской критике. Айпетрат, 1961.

⁵⁰ Átfogóbb jellegű munkák elsősorban az ИЛС tanulmányai. Ezen kívül: Ф. Я. ШОЛОМ: Русско-украинские литературные связи в XI—XIII вв. и их значение для развития украинской литературы. Киев, 1962. Изд. киевского унив.-а. Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ: Пушкин и Франция. Сов. пис., Л. 1960.

⁵¹ Т. В. БАЛАШОВА, О. В. ЕГОРОВ, А. Н. НИКОЛЮКИН: Советская литература за рубежом. 1917—1960. М., 1962. Изд. АН СССР; Социалистический реализм в литературах народов СССР. М., 1962. Изд. АН СССР; Л. М. ЮРЬЕВА: М. Горький и Передовые немецкие писатели XX века, М., 1961. Изд. АН СССР; Горький и зарубежная литература. М., 1961. Изд. АН СССР; З. Т. ОСМАНОВА: Максим Горький в литературе Ирана. 1961. Изд. восточной литературы; С. БРОДСКАЯ: Максим Горький в зарубежной критике. 1959—1962. Вопросы литературы, 1963., 4.

⁵² Б. В. МИХАЙЛОВСКИЙ: М. Горький и западно-европейская драматургия конца XIX-начала XX в. Б. В. МИХАЙЛОВСКИЙ: Роман М. Горького «Трое» и литература XIX-начала XX в. Mindkét tanulmány a Горький и зарубежная литература c. kötetben.

nek nemzetközi méretű összehasonlítása. M. Jurjeva könyvének ugyanez a hiányossága, azzal a különbséggel, hogy ő alapvetően félreérti a történelmi-tipológiai módszer mibenlétét. Jurjeva ugyanis úgy véli, hogy történelmi-tipológiai rokonság van a német szocialista realisták és Gorkij között. A szerző számára elég bizonyíték az, hogy a tárgyalt írók (például Brecht/!/, Becher/!/) szocialista realisták voltak; feltevésében még csak megerősíti, hogy például Becher elismerően nyilatkozott Gorkijról, és arról beszélt, hogy a nagy orosz író hatással volt rá. Ily módon viszont értelmét veszti a tipológiai vizsgálat, s elég megállapítani, hogy valaki szocialista realista, s már hasonlíthatjuk is össze például Gorkijjal.

A szovjet irodalomtudomány tárgyalt időszakában akadnak azonban valóban *történelmi-tipológiai vizsgálatok* is. Kétségtelen, hogy a kutatás egyre inkább effelé az általánosítást, a nagy összefüggésekben való látást eleve megkövetelő vizsgálatfajta felé halad, ha jelenleg még nem is olyan nagy az ilyen munkák száma, mint a hagyományos módszerekkel inkább megoldható kontakt kapcsolat-kutatásoké.

Első helyen kell itt említeni V. M. Zsirmunszkij könyvét.⁵³ N. J. Balasov⁵⁴ már a BH-ben megjelent cikkében is Kelet-Európa fogalmát használta. Igen figyelemre méltó A. Stein cikke is.⁵⁵ Keveset mondó címe alatt Osztrovszkij, s általában a múlt század orosz drámájának, sőt bizonyos fókia a kelet-európai drámának a nyugati kritikái realista prózához fűződő viszonyáról olvashatunk. A történelmi-tipológiai párhuzam érdekes esetét vizsgálja I. Sz. Braginszkij.⁵⁶ Az üzbég—tadzsik irodalmi kapcsolatok olyan szorosak, hogy csak kontakt kapcsolatokról lehet szó, mivel a tipológiai párhuzam a különbözőség hiányában értelmetlen lenne: az évszázados együttélés azonossá tette a történelmi-gazdasági alapot, sőt a hagyományokat is. A szocializmus korára annyira fejlődött ez az egyezés, hogy egyetlen kritérium maradt a nemzeti specifikum megállapítására: a nyelv. Igen tanulságosak Braginszkij szavai: „A szovjet valóság feltételei között, mikor nemzetközivé válik a művészi forma is, mikor gyakran nem ismerjük meg az írásmű jellegéből vagy modorából, hogy az »tadzsik vagy üzbég«, különleges jelentőségre tett szert a nyelv.” (id. m. 55. l.)

S végezetül még egy kérdés. P. Berkov a *Közép-Ázsia és Kazahsztán népeinek irodalomtörténete* (M., 1960) c. kötet recenziójában ezt írja: „Ha nem szerepelne az ismertetett könyvben az adott cikk (a szerkesztő, M. Bogdanova bevezetője — B. E.), semmi alapunk nem lenne arra, hogy a művet mint egy meghatározott népcsoport irodalomkutatásának komplex eredményét fogjuk fel — hanem rokon irodalmakról szóló tanulmányok mechanikus egybefűzése lenne.”⁵⁷ Tehát akkor Bogdanova bevezető tanulmánya összehasonlító irodalomtörténeti munka? S a részlettanulmányok nem azok? Vagy a bevezető őket is összehasonlítóvá teszi? V. M. Zsirmunszkij az egyes nagyobb irodalomtörténeti kérdések (például az eposz) történelmi-tipológiai összehasonlításáról ezt írja: „Ilyen összehasonlító tanulmányozás alapjául csak elmélyült monografikus

⁵³ В. М. Жирмунский: Народный героический эпос.

⁵⁴ Н. И. БАЛАШОВ: Лопе де Вега и проблематика испанской драмы XVII. в. на восточнославянские темы. Изв. 1963. 1.

⁵⁵ А. ШТЕЙН: Мировое значение Островского. Вопросы литературы, 1961. 9.

⁵⁶ И. С. БРАГИНСКИЙ: К изучению узбекско-таджикских литературных связей. ВЛВЗ, 7—56.

⁵⁷ П. БЕРКОВ: Комплексное изучение литератур народов СССР. Вопросы литературы, 1961. 12.

jellegű speciális kutatások szolgálhatnak, melyek az adott nemzeti eposz történeti fejlődésének sajátosságát annak nemzeti talaján világítják meg.”⁵⁸ A kérdés nem pusztán a történelmi-tipológiai tanulmánykötetek szerkesztési elvét érinti. Nyilvánvaló, ha el akarjuk kerülni az „összehasonlító irodalomtörténész — nemzeti irodalomtörténész” megkülönböztetést, akkor valamilyen formában el kell kerülni azt a helyzetet, hogy egyesek monográfiákat írnak az irodalomtörténet nemzeti fejlődéséről, s mások ezeket általánosítva-egybevetve összehasonlító irodalomtörténettel foglalkoznak. A megoldást kétségkívül az alkotói kollektívák létrejötte jelenti. Ilyen munkaközösség alakult is már a Gorkij Világirodalmi Intézetben, a világirodalom történetének megírására. De kisebb egységek (például Kelet-Európa irodalomtörténete, sőt ennek egyes részletkérdései) eredményes kutatását is csak összehangolt kollektív munka teszi lehetővé.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Adatok az észak-amerikai összehasonlító irodalom történetéhez

Napjainkban az összehasonlító irodalomkutatás az észak-amerikai irodalomtudomány egyik legintenzívebben működő szektora. Nemzetközi méretekben a második világháború után jelentkezett az „előregedett” franciás irányvetéltársaként, s a polgári kutatáson belül rövidesen szinte-szinte magához ragadta a vezetést. Az USA egyetemei ma mindenestre több összehasonlító irodalomtörténeti tanszéket, illetve professzórátust tartanak fenn, mint amennyi a nyugati világ többi részén együttvéve összeszámálható.¹ Mi az oka e lassanként huszonöt éve tartó rendkívül intenzív érdeklődésnek az összehasonlító irodalomkutatás iránt?

A kérdés egyik elemzője úgy véli, hogy az amerikai, noha gondolkodását tekintve „szkeptikus a történelem hasznával” szemben, szívesen hasonlítja össze magát kultúrájának európai mintáival, őseivel.² Ez a felületesebbik magyarázat. Werner P. Friederich, az Egyesült Államok tekintélyes, idős komparatistája, mélyebb okra utal. Mindenekelőtt arra, hogy Észak-Amerika lakossága a föld minden tájáról származó emberek keverékéből áll, az átlag amerikai különböző népekhez és nemzetekhez tartozó ősökre hivatkozhatik, ezért elfogulatlanabbul közeledhetik a legkülönbözőbb irodalmakhoz, nemzeti kultúrákhoz a nemzeti-népi hovatartozásának tudatát többnyire egyoldalúbban őrző európainál. Friederich érve viszont az amerikai komparativizmus elhivatottsága és jövője mellett szól, mivel — írja — az USA szellemi és kulturális közvetítő szerepe

⁵⁸ В. М. Жирмунский: Народный героический эпос. 3.

¹ Vö. HENRI PEYRE: Seventy-five Years of Comparative Literature. A Backward and Forward Glance. In: Yearbook of Comparative and General Literature, VIII. (1959) 18.

² Így VICTOR LANGE: Stand und Aufgaben der vergleichenden Literaturgeschichte in den USA. In: Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte. Herausgegeben von Kurt Wais. 1951. 29. kk.

Dél-Amerikában, a csendes-óceáni szigeteken, Ausztráliában, Újzélandon stb. egyre inkább érvényesül, sőt legújabbán arra tendál, hogy az amerikai néger irodalom révén érvényre jusson a felszabadult afrikai népek kultúrájában is.³ Friederich elhallgatja, de a dolgok természetéből fakad, hogy e kulturális terjeszkedés és közvetítő szerepjátszás az amerikai gazdasági expanzió és politikai törekvések erővonalai mentén megy végbe (bár ennek a ténynek nem kell szükségszerűen érintenie az amerikai komparativizmus képviselőinek egyéni tudományos meggyőződését és céljait). Van végül az amerikai komparatív irodalmi kutatások fellendülésének egy további oka is: ti. az európai fasiszmus és a háború elől Amerikába áramló európai tudósok tevékenysége, — erre még visszatérünk.

Az összehasonlító irodalomtörténetírás nemzetközi tudománytörténetében az első világhatású iskola a német Max Koch iskolája volt, mely a múlt század nyolcvanas éveinek közepétől virágzott vagy két évtizeden át. Érdekes, vagy inkább természetes, hogy az amerikai komparativizmus, megindulásakor, ettől akarta elhatárolni magát. Az első, egészen rövidéletű amerikai komparativista folyóirat *The Journal of Comparative Literature* címen 1903-ban jelent meg New Yorkban, szerkesztői előszavát nemrégén tette közzé a *Yearbook of Comparative and General Literature*. „Tekintetbe kell vennünk — írja az előszó szerzője G. E. Woodberry —, hogy a kutatás eddig főleg az irodalom külsőségeivel foglalkozott, különösképpen bibliografikus részletekkel, és ebben nagyrészt követte a tudománynak német módszerek által dédelgetett szokásait. Nagy mennyiségű ismeret halmozódott így föl egyes szerzőkről, témákról, mozzanatokról; és most azután azt a kérdést kell hallanunk — mi történjék ezzel a részlet-tömeggel, mire vezet, mire szolgál?” — Ötven évvel később az amerikai komparativizmus csaknem szó szerint ugyanezt vetette akkor már a franciás irány szemére, ami hihetően nem jelenti azt, hogy az összehasonlító irodalomtudománynak vannak gyógyíthatatlan betegségei. Bizonyos azonban, hogy az összehasonlító kutatások könnyebben járható, simábbik útja mindmáig az adatközlés, adatfelhalmozás, a részletek szorgalmas összegyűjtése.

E módszer nem lett volna kiiktatható azon területek feltérési munkáiból sem, amelyeket G. E. Woodberry az összehasonlító kutatások számára programba vett. Az általa megjelölt első és második terület, a *forráskutatás és témakutatás* (tárgytörténet) könnyen csúszhat át mindenkor többé-kevésbé öncélú adatfeltérésbe. Elsősorban az a három terület maradhatott volna mentes ettől, amelynek érdekesen modern szempontú kijelölése ösztönözte a *Yearbook* szerkesztőségét arra, hogy a hatvanéves szerkesztői előszót újra közlétegye. Woodberry ugyanis már 1903-ban az irodalmi *formák* összehasonlító tanulmányozását kívánta; programnak írta elő — a mai amerikai felfogás egy részével éppen ellentétben — a társadalmi, politikai vagy esztétikai feltételek, azaz a *környezet* tekintetbevételét az irodalmi anyag és forma művészi kezelésében; végül pedig a művészeti *párhuzamosságok* vizsgálatát. Elsősorban az irodalmi és képzőművészeti tárgykezelés és kifejezés párhuzamosságainak vizsgálatát kívánta az összehasonlító kutatások feladatai közé iktatni.⁴

³ Vö. WERNER P. FRIEDERICH: Zur vergleichenden Literaturgeschichte in den Vereinigten Staaten. In: Forschungsprobleme etc. II. Folge, herausgegeben von Fritz Ernst und Kurt Wais. Tübingen, 1958. 188—191.

⁴ GEORGE E. WOODBERRY: Editorial 1903. In: *Yearbook of Comparative and General Literature*, XI. (1962) 6.

E sokat ígérő kezdet után az amerikai összehasonlító kutatás mégsem bontakozott ki nagyobb arányokban. A *comparative literature* inkább csak a felsőoktatásba, illetve az egyetemek és középfokú iskolák összeérő évfolyamaiba bevezetett világirodalmi *oktatásként* szerepelt, áttekintő kurzusok formájában, amelyeket az előadó tanárok a tanrendben World Literature vagy Great Books címen hirdettek meg, és amelyek az alsóbb évfolyamokban a mai amerikai egyetemek irodalmi oktatásának is részei. Az első világháború előtt, még inkább az utána következő évtizedekben, a francia „hegemónia” időszakában, a nem túlságosan jelentős amerikai *kutatást* francia módszerek ihlették, művelői nagyrészt romanisták voltak. Az amerikai irodalomtörténeti tudományosság egyik legnagyobb jelentőségű alakja, a komparatista hajlamú Irving Babitt 1933-ig a francia irodalom tanára volt a Harvard Egyetemen. A harmincas évek közepén indult meg azután az európai tudósok „infiltrációja” Amerikába, amely a háború előtt és alatt, Roosevelttel korszakában szívesen fogadta be a fasiszmus üldözötteit és ellenségeit. Ekkor kerültek oda, hogy csak a legnagyobb neveket említsük, a romanista Leo Spitzer és Erich Auerbach, sőt a harmincas évek vége felé elfogadta a Harvard Egyetem meghívását a francia gárda elismert vezére, Fernand Baldensperger is. A *littérature comparée* még 1900-ban L.-P. Betz által először kiadott bibliográfiájának újrafeldolgozása, hatalmasan kiegészített második változatában már Chapel Hill-ben jelenik meg F. Baldensperger és a svájci származású W. P. Friederich társszerkesztésében: *Bibliography of Comparative Literature*, 1950. A komparatív kutatásnak (bár korántsem hiánytalan) bibliográfiáját (melynek 33 000 tétele hogyan Friederich megállapítja, elsősorban a francia típusú kutatást szolgálja) azóta is évről évre Amerikában egészítik ki, s a kiegészítéseket a Friederich által alapított *Yearbook* évfolyamai közlik. Nem kell a tényeket szimbólumokká emelnünk, hogy megállapíthassuk: úgy hat ez, mintha Amerika beolvasztotta volna az európai polgári komparatizmus koncentrált törzsanyagát.

Hogy az Amerikába került európai irodalomtörténészek különösen alkalmasak voltak az összehasonlító kutatások felvirágoztatására, az eredeti hazájukban szerzett műveltségükből és új helyzetükből egyaránt következett. Az összehasonlító irodalomtörténészek legtöbbször rendszerint két vagy több kultúrának részese egyszerre, s ezek az európai tudósok annál nagyobb hasznára váltak az amerikai befogadónak, minél többet hoztak magukkal — egybevetésre is — régebben szerzett tudományukból. Az amerikai tudományos élet haszna az emigrációból, mint sok más területen, itt is megmutatkozott tehát; ezt a legtöbb amerikai vélemény elismeri, bár vannak ellenhangok is. A francia származású Henri Peyre szerint az Európából érkezett tudósok nem neveltek annyi kiváló tanítványt, mint remélni lehetett; talán azért, mert óriási tudományuk elbátortalanította tanítványaikat, talán mert allúzióik gazdagsága hatott riasztóan.⁵ Akárhogy is volt, annyi mégis bizonyos, hogy a második világháború után az amerikai komparativizmus hallatlanul megerősödve támadásba lendült az európai polgári összehasonlító irodalomtudomány hagyományai ellen: a támadást a cseh származású René Wellek vezette; a franciás irány kritikája, mint tudjuk, elsősorban az ő nevéhez fűződik.

⁵ H. PEYRE: i. m. 19.

Wellek kritikájának három legfontosabb dokumentuma magyar nyelven is ismeretes.⁶ Bírálatának lényege az a követelés, hogy az összehasonlító irodalmi kutatás központjába magát a műalkotást, annak esztétikai (azaz belül maradó) megközelítését kell állítani; az összehasonlító kutatás célja sem lehet egyéb, mint a mestermű analízise; az összehasonlító kutatás sem foglalkozhat külsőleges dolgokkal, biográfiai tényekkel, eszmékkel, társadalmi komponensekkel stb. (E követelmények elvi alapjával, hogy ti. az összehasonlító irodalomtudománynak sem lehet más tárgya, mint az irodalomtudománynak általában, egyetérthetünk; de már abban, hogy mi legyen az irodalomtudomány tárgya általában, nem.) Wellek ezenfelül az irodalom egyetemes történetének újraírását is sürgeti, természetesen itt is pusztán magukra a művekre, tehát a forma kérdéseire és változásaira központosítva a figyelmet. René Wellek nézeteinek európai forrásaira ezúttal ne térjünk ki.⁷ Felfogása azonban beleillik az amerikai „új kritika” elvei közé, amelyeknek alapvető megfogalmazása, J. C. Ransom: *The New Criticism* (1941) című könyve részben Cleanth Brooks kötetének (*The Well Wrought Urn*, 1947) közvetítésével az új amerikai komparatizmus kibontakozásának történetébe kétségkívül belejátszik. Mindazonáltal, ha magát az amerikai komparatiztika második világháború utáni anyagát vizsgáljuk, Wellek elveinek és követelményeinek gyakorlati megvalósításával a komparatista szaklapokban aránylag kis mértékben találkozunk. Lehet, a hagyományosabb módszerek könnyebb alkalmazhatósága miatt; lehet azért, mert az amerikai összehasonlító kutatók közt is sok az anyaggyűjtő-filológiai hajlandóságú. Az elméleti és módszertani kérdések iránti erős érdeklődés azonban valószínűleg Wellek indításával és példájával is összefügg az amerikai komparatiztikában. Ő maga sok év óta hatalmas kritika-történetén dolgozik (*A History of Modern Criticism*, I. kötet New Haven, 1955.); a Yale Egyetem, amelynek tanára, adja ma (*Amerikában*) a legelőkelőbb doktori fokozatot az összehasonlító irodalomtörténetből; W. P. Friederich Welleket az amerikai komparatizmus főalakjának nevezte, ugyanakkor azt írva önmagáról, hogy ő a különböző „iskolák” összeegyeztetését választotta tudományos életcéljául.⁸

A valódi helyzet tehát az, hogy az amerikai felsőoktatásban az összehasonlító irodalom koncepciója mint világirodalom (Great Books), a kutatásban pedig a franciás módszerek és a Wellek által hangsúlyozott elvi-elméleti, módszertani, esztétikai, struktúra-analitikus irányok liberális együttesben és keveredésben élnek egymás mellett. Jellemző erre, hogy ugyanabban az évben, amikor Wellek „támadása” a franciás irány hagyományai ellen megindult, új folyóirat jelent meg az amerikai komparatív kutatások történetében *Comparative Literature* címen (1949-től) az Oregoni Egyetem kiadásában; szerkesztője Chander B. Beall, társszerkesztője W. P. Friederich volt, szerkesztőbizott-

⁶ Általános, összehasonlító és nemzeti irodalom. Fejezet R. WELLEK és AUSTIN WARREN: *Theory of Literature*, London, 1949. c. könyvéből; R. WELLEK: *Az összehasonlító irodalom fogalma*. Megj. a Yearbook II. (1953) kötetében; Uo.: *Az összehasonlító irodalom válsága*. Előadás az ICLA 2. kongresszusán, megj. a kongr. kiadványában: *Comparative Literature. Proceedings etc.* Chapel Hill 1959. — Magyarul mindhárom: Tanulmányok az összehasonlító irodalom köréből. MTA Irodalomtörténeti Intézet. Budapest, 1962. I. köt. (sokszorosított kiadvány)

⁷ Vö. időrendben: Irodalomtörténet vagy költészet-tudomány? c. cikkemmel VF, 1961., 15–42. valamint Szili József kitűnő írásával: Irodalomközpontúság az irodalomtudományban. II K, 1962. 454–472.

⁸ I. m. 184.

ságának tagjai Helmut Hatzfeld, Victor Lange, Harry Levin, Austin Warren és René Wellek; a fedőlap belső oldalán pedig a folyóirat céljának következő meghatározása olvasható: „Mivel olyan időszakban alapították, midőn a jó nemzetközi kapcsolatok erősítése rendkívül fontos, a Comparative Literature teret nyit mindazoknak a tudósoknak és kritikusoknak, akik az irodalom nemzetközi szempontú kutatásában érdekeltek. Szerkesztői a lehető legtágabb értelemben fogják fel az összehasonlító irodalmat és elfogadnak olyan cikkeket, amelyek az irodalmak sokrétű kapcsolataival, az irodalom elméletével, mozgalmakkal, műfajokkal, korszakokkal és szerzőkkel foglalkoznak a legrégibb időktől kezdve a jelenkorig. A Comparative Literature különös örömmel fogad hosszabb, átfogó témájú és az irodalmi kritika problémáival foglalkozó tanulmányokat.” Ez utóbbira, talán mintául, mindjárt az első évfolyamban megjelent Wellek irodalomtörténet-módszertani tanulmánya: *The Concept of Romanticism in Literary History*, s ezt számos elvi-elméleti, módszertani, esztétikai vitacikk követte a további évfolyamokban, a legkülönbözőbb hagyományos módszerű „franciás” tanulmányokkal elegy.

Ez utóbbiaknak „érdekességet” nemegyszer külpolitikai aktualitásuk adott. Ernst Rose 1951-ben a régi Kínáról mint a reakció egykori jelképéről értekezett (*China as a Symbol of Reaction in Germany*, 1830—1880); 1963-ban Harry Goldgar cikke a kubai és a francia Heredia kapcsolatával foglalkozik (*Three Spanish Sonnets of José-Maria de Heredia*); Robert L. Jackson cikke a vadkacsa-motívumot elemzi a *Dr. Zsivagóban* (*The Symbol of the Wild Duck in Dr. Zhivago*). Tárgytörténet, műfajtörténet, kritikátörténet (John Henry Raleigh: *The New Criticism as an Historical Phenomenon*, XI./1959) — hatáskutatás, strukturális összehasonlítás vegyesen szerepel a lapban. Igen érdekes, még a III.(1951) évfolyamban, a realizmusról tartott „szümpozíón” Harry Levin vezetésével, mely a realizmust mint történeti stílusirányt vizsgálja az angol, francia, német, orosz és amerikai irodalomban. Többször is visszatér végül az amerikai összehasonlító irány kedvelt témaköre, az irodalom és képzőművészet párhuzamos vizsgálata, amelynek legnagyobb igényű kísérleteként Helmut Hatzfeld kötetét: *Literature Through Art* (New York, 1952. Ism. Margaret Gilman, CL IV. /1952) tartják számon. Hatzfeld hét fejezetben halad végig a francia irodalmon, a XI. századtól 1940-ig, képet és irodalmi alkotást állítva egymás mellé és párhuzamosan *explicálva* a kettőt. Fejezetei stílusirányokkal foglalkoznak (— közöttük a realizmus nem szerepel —), s a könyv aligha mentes a német szellemtörténeti irány hagyományaitól. Az irodalom és képzőművészet pusztán formai-strukturális jegyeiből kiinduló összehasonlítása természetesen nem is vezethet másfelé; a sok közül egyetlen példa legyen erre Hans H. Frankel tanulmánya: *Poetry and Painting. Chinese and Western Views of Their Convertibility* (CL XI.1957) is, mely a formai egyezések és összefüggések alapján látja meg a barokk-kastélyban, a körülötte elterülő parkban, az azt befogó tervezett városban és az ezek keretében megjelenő nagyoperában a „Gesamtkunstwerk” ismérveit, amelyek a nyugati kultúrában csak olykor jelentkeznek, míg a szerző szerint Kína művészetében régi gyakorlatuk van. — A párhuzamosságok forma felől vizsgálata azonban csak felszíni vizsgálat lehet. A különböző művészetek párhuzamosságai a közös társadalmi-gazdasági alaphól erednek, ezért elsősorban mindig *ideológiaiak*, formai egyezéseikben pedig ez a közös alapú ideológia jut kifejezésre.

Úgy lehet aránytalanul hosszan foglalkoztunk a Comparative Literature bemutatásával, mivel rajta akartuk illusztrálni az amerikai komparativizmus

eklektikus jellegét. Az amerikai komparatizmus szervező és irányító központja azonban már a folyóirat megalapítása idején és jóval előbb Chapel Hill volt, az Észak-Carolina-i Egyetem székhelye, a szervező Werner P. Friederich egy évtizeden át. Az egyetem kiadásában megjelenő sorozat, a *Studies in Comparative Literature* vegyesen tartalmazott kutatási eredményeket, bibliográfiákat és kézikönyveket, köztük az újkori világirodalom összefoglalásának egy jellegzetes kísérletét Friederich szerkesztésében és David Henry Malone közreműködésével *Outline of Comparative Literature From Dante Alighieri To Eugene O'Neill* címen, mely valószínűleg azzal a szándékkal készült, hogy a világirodalmi kurzusok oktatói és hallgatói számára tankönyvvül is alkalmas legyen. A szovjet kritika már rámutatott a könyv számos hibájára: másodlagosságára, történetietlenségére, ideológiai vonalának tarthatatlanságára, elzárkózására a keleti, sőt jórészt a kelet-európai irodalmak elől, szocialista-ellenes politikai tendenciájára.⁹ A könyv sajnálatos módon tükrözi a megjelenése idején dúló hidegháború szellemét, ami komparatistikai műhöz különösen méltatlan. Az a gondolata, hogy az egyes korszakokban vezető-irodalmat emel ki (reneszánsz: olasz; barokk: spanyol; klasszicizmus és felvilágosodás: francia; romantika: német) lehetne — éppen ez irodalmak akkori világhatását is figyelembe véve — valamely rendszerezés kisegítő szempontja; de ez is felbomlik a legkényesebb korszakkal, az utolsó évszázad történetével, melynek vezető irodalmául, főleg a fejezet „realizmus” részfejezetében az orosz irodalom kíváncsnak. Az utolsó fejezetben azonban a szerzők nem állítanak fel vezető irodalmat, viszont az 1850-től 1950-ig terjedő, realizmus és szimbolizmus címkével ellátott időszak rendkívül bonyolult problematikájában elvesznek, helyesebben nem is érintik azt. Érintésük olyan társadalmi és történelmi elemzéseket követelne meg, amelytől a szerzők óvatosan tartózkodnak. A könyv sajnos azt bizonyítja, hogy történetietlenül és az eleve elzárkózás szándékával a világirodalom történetéhez közelíteni nem lehet és nem szabad.

1952-ben jelent meg a *Studies in Comparative Literature* 6. számú kiadványaként a már említett *Yearbook of Comparative and General Literature* első kötete, s azóta évenként folytatólagosan a többi. Friederich volt a szerkesztője Chapel Hillben, s a *Yearbook* jórészt az elzárkózás álláspontját tükrözte politikailag is. Jellemző erre Gleb Struve szovjetellenes alaphangú cikke a IV. kötetben: *Comparative Literature in The Soviet Union, Today and Yesterday*. Feladatának a *Yearbook* elsősorban azt tekintette, hogy tájékoztassa a világirodalom oktatóit és kutatóit a tudományszak állásáról, új eredményeiről, a benne közölt tanulmányok ezért elsősorban tájékoztató vagy program-jellegűek voltak. Ezek foglalták el az egyes kötetek első részét, míg a második rész az összehasonlító irodalomtörténetírás nagy alakjaival, fontos képviselőivel foglalkozott rövid portrék formájában. A harmadik rész tanszéki beszámolókat, híreket tartalmazott, mintegy lehetőséget adva arra, hogy az összehasonlító irodalom oktatói egymás munkájába betekintsenek. A negyedik rész a komparativistákat érdeklő szakkönyvek recenzióját tartalmazta („professional works”), valamint az új fordításirodalom bemutatását; végül az utolsó rész összehasonlító irodalomtudományi bibliográfiáit közölte: a Baldensperger — Friederich bibliográfia folytatásait. Évek folyamán a *Yearbook* így a komparatista „társasági”,

⁹ R. M. SZAMARIN: Az összehasonlító irodalomtudomány mai helyzete néhány külföldi országban. Magyarul: Tanulmányok az összehasonlító irodalom köréből c. i. m. II. kötetében, különösen 48—55.

„szervezeti” élet nélkülözhetetlen közlönye lett, Chapel Hill irányító szerepének eszköze és letéteményese.

Chapel Hill az amerikai komparatistikában már a két világháború között is szerepelt, jelentőségének tetőpontjára azonban akkor jutott, mikor a Nemzetközi Összehasonlító Irodalmi Társaság (franciául AILC, angolul ICLA) ott tartotta második világkongresszusát 1958-ban. A társaság (a két világháború között már megalakult tömörülés szellemi utódaként) 1954-ben szerveződött újra, első kongresszusát 1955-ben Velencében rendezte, a harmadikat 1961-ben Utrechtben.¹⁰ A Chapel Hillben tartott népes kongresszuson nyílt vitában került szembe egymással a francia és az amerikai álláspont, bár, mint láttuk, a gyakorlati különbség közöttük nem szembeszökő. Ugyancsak a Chapel Hill-i kongresszushoz köthetjük a japán komparatisták erőteljes jelentkezését — az ő irányukról, közvetlen tapasztalatból egyelőre keveset tudunk. Azonban maga megjelenésük ténye is bizonyára hozzájárult ahhoz, hogy az amerikai és a francia kutatás egyaránt érdeklődéssel fordult, főleg az utóbbi időben, a távol-keleti irodalmak problémái felé, s általában tapasztalható az a törekvés, hogy szemhatárait kitérítse a nyugati világon és a nyugati irodalmakon túlra, így Európa keleti felére is. E horizont-tágítással egyidejűleg azonban, úgy látszik, mintha az észak-amerikai komparatizmus súlypontja is átkerült volna Chapel Hillből Bloomingtonba, az Indiana Egyetem székhelyére.

1961-ben ugyanis a *Yearbook* új köntösben jelentkezett az Indiana University kiadásában, Horst Frenz szerkesztésében. Az új szerkesztő az Indiana Egyetem összehasonlító szekciójának vezetője, elsősorban drámatörténeti és drámaelméleti érdeklődésű tudós, O'Neill-szakértő, Gerhart Hauptmann műveinek fordítója.¹¹ H. Frenz társszerkesztője volt a *Yearbook*nak addig is, a kiadvány informatív és professzionális céljait fenntartja továbbra is. Megnőtt azonban az évkönyvben az önálló kutatási eredményeket bemutató közlemények súlya s erősödött az irodalomelméleti érdeklődése. Az évkönyv új orientációja most van kibontakozóban.¹²

¹⁰ A három kongresszus kiadványai: Venezia nelle letterature moderne. Atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letterature Comparete (Venezia, 25—30 settembre 1955.). A cura di CARLO PELLEGRINI. Firenze, 1955. — Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association at the University of North Carolina (Sept. 8—12—58). Edited by WERNER P. FRIEDERICH. Chapel Hill, 1959. 2 vols. — Actes du III^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Utrecht, 21—26. VIII. 1961). 'S-Gravenhage, 1962.

¹¹ Művei közül felsoroljuk a következőket: Die Entwicklung des sozialen Dramas in England; Whitman and Rolleston; Eugene O'Neill in Russia. In: Poet Lore XLIX (Autumn 1943); Amerikanische Dramaturgie, herausgegeben und eingeleitet, unter Mitarbeit von CLAUS CLÜVER, Hamburg, 1962. Comparative Literature, edited by N. P. STALLKNECHT and H. FRENZ, Carbondale, 1961.

¹² Utolsó évfolyamainak és az észak-amerikai irodalomtudomány tekintélyes folyóiratának, a PMLA-nak bemutatására, amelynek ezúttal — a komparatistika speciális vonalát követve — még összehasonlító irodalomtörténeti irányú tevékenységét sem vettük figyelembe, még vissza kell térnünk.

A finn irodalomtudomány és az összehasonlító kutatás

A finn irodalom legrégebbi ránk maradt emlékei a XV. századból származnak. A csak ötven éve független ország irodalma később is gyakran idegenből eredt szellemi áramlatok befogadásával, az európai irodalmi élet sokszor nagy késéssel ide eljutott termékeinek átvételével igyekszik lépést tartani a társadalmi fejlődésben előbbre járó nemzetekkel. Még nem érték be azok a kutatások, amelyek az egész finn nemzeti irodalomnak ilyen szempontú áttekintését adnák. Annyi azonban már ma is világosan látszik, hogy a finn irodalomtörténet összehasonlító jellegű vizsgálata elsősorban svéd, skandináv, tágabb értelemben pedig a nyugat-európai irodalom felé való kitekintést jelent. Az ebbe az irányba mutató kapcsolatok a kereszténység felvételével, középkori és későbbi irodalmi műfajok megjelenésével, személyes érdeklődéssel indulnak meg, napjainkban pedig az egész finn irodalom polgári vonásaiban láthatók. A hajdani uralkodó réteg utódainak, a mai finnországi svédeknek élénk irodalmi életük van; és a finn nemzeti irodalom kibontakozásánál is nem egy olyan személyiség tevékenykedett, aki származását és nyelvét tekintve svéd volt. Ezzel a megszakítatlan kapcsolattal szemben, a kelet-európai irodalom iránt csak akkor nő meg a finnek érdeklődése, amikor Nyugat-Európában is hasonló hullám figyelhető meg. Annál váratlanabb ez a tény, mivel a finn kultúra és társadalmi élet más területén igen sok kelet-európai vonás figyelhető meg; és a több mint 100 évig orosz nagyhercegséggé lett Finnország némileg szabadabb levegőjével sokszor adott búvóhelyet a cárizmus ellen hadakozó orosz irodalmi mozgalmaknak. Még a rokon észti irodalom is inkább csak a finn példa követésében, mint kölcsönhatásokban mutat összevethető vonásokat. A finn irodalomtörténet skandináv tájékozódása ezen kívül természetesen azt is jelenti, hogy a finn irodalom európai helyét mindig a közös skandináv irodalom keretein belül rajzolként meg. Ilyen kísérletet többet ismerünk.¹

Mindezek ellenére sem rendelkezünk olyan finn irodalomtudományi irányzattal, vagy akár egyetlen összefoglaló munkával, amely kizárólag ennek a szempontnak megfelelően vizsgálná a finn irodalom kérdéseit. Részben a finn folklorisztikai iskola, másrészt a skandináv esztétikai, majd később műelemző irányzat művei azonban számos idevágó problémát érintenek, ezen kívül pedig — különösen az utóbbi évtizedekben — több olyan tanulmány látott napvilágot, amelyek ha nem is egységes iskolaként jelentkeznek, mégis a komparativista irodalomtudomány célkitűzéseit szolgálják.

*

Az összehasonlító folklorisztika finn (vagy más néven: földrajztörténeti) iskolája múlt századi előzmények után,² voltaképpen az 1900-as években ala-

¹ Jól eligazít ebben a kérdésben: BALDENSPERGER, F.—FRIEDERICH, W. P.: *Bibliography of Comparative Literature*. New York, 1960. 682—685. és BACH, G.: *The History of Scandinavian Literatures*. New York, 1938.

² Az az elképzelés, hogy a finn népköltészet egyes alkotásai nem feljegyzésük helyén alakultak ki, hanem ide máshonnan vándoroltak, már az első runokat kiadó

kult ki, és 1930 körül már nem csupán első önéletrajzai jelentek meg,³ hanem egyes kutatók elkeseredetten támadták is módszereit.⁴ A földrajz-történeti irányzat főként a folklorisztika két területére irányította figyelmét: szívesen foglalkozott a finnugor népek vallási elképzeléseivel, és általában is az epikus népköltészet összehasonlító vizsgálatával.⁵ Minden egyes, a finn iskolához tartozó munkára jellemző a pozitivizmus örökségeként megmaradt feltétlen és sokszor röghözragadt anyagtisztelet, a nagyon általános fejlődési sémák evolucionista elképzelése: ezen kívül az epikus költészet vizsgálata során kialakult egy aprólékosan gyakorlati munkamódszere is, amelyet azután később egyes kutatók elméletként értelmeztek. A finn iskola legmaradandóbb és legismertebb alkotásai, a különböző nemzetek folklórjának elbeszélési típus- és motívum-katalógusai⁶ arra a tételre épültek, hogy az egymástól igen távol feljegyzett népköltési alkotások témáinak és epizódjainak nagy része megegyezik egymással. Ezt az egyezést a finn kutatók nem egyes műfajok bizonyos, tipológiailag azonos társadalmi környezetben való szükségszerű kialakulásával magyarázták; hanem egyetlen, valaha és valamikor megfogalmazott szöveg fennmaradásának a jeleként értelmezték. Mivel pedig — e nézet szerint — az egyszerű művészi formába öntött történet éppen megformáltságánál fogva rendkívül stabil, és a szájhagyomány is mintegy változatlanul őrzi meg, egy téma ma gyűjtött változatainak az eltérései csak az eredeti történet elterjedése,

LÖNNROT előtt is feltűnt, határozott elméletként azonban csak a század végére alakult ki. Általában A. A. BORENIS-LÄHTEENKORVA: Missä Kalevala on syntynyt? (Hol keletkezett a Kalevala?) címmel a Suomen Kuvalehti (Finn képesújság) című folyóirat 1873-iki évfolyamában megjelent tanulmányát tekintik a későbbi finn iskola első jelentkezésének. Ugyanebben az időben már napvilágot látnak Julius KROHN első, hasonló módszerű cikkei, és csakhamar első jelentős összefoglalása, a Suomalaisen kirjallisuuden historia. I. Kalevala (A finn irodalom története. I. rész. A Kalevala) Helsinki, 1885. is.

³ AARNE, ANTTI: Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung. Hamina, 1913. KROHN, KAARLE: Die folkloristische Arbeitsmethode. Oslo, 1926. KROHN, KAARLE: Übersicht über einige Resultate der Märchenforschung. Helsinki, 1931. ANDERSON, WALTER: Geographisch-historische Methode. In: (MACKENSEN, LUTZ): Handwörterbuch des deutschen Märchens. Bd. II. Berlin, 1934—1940. 508—522.

⁴ A finn folklorisztikán belüli vitákról tájékoztat: HAUTALA, JOUKO: Suomalainen kansanrunoudentutkimus (A finn népköltészetkutatás) Helsinki, 1954. 324—349. A finn iskola külföldi ellenzőinek érveit felsorolja: LÜTHI, MAX: Märchen. Stuttgart, 58—65.

⁵ A népköltészet összehasonlító vizsgálatának a finn iskolát megelőzően két irányzata volt. A *vándorlási elmélet* hívei egyetlen centrumból származtattak minden folklór alkotást, ezért tartották őket összemérhetőeknek. Ez az irányzat THEODOR BENFEY: Panchatantra (I—II. Leipzig, 1859.) fordításának híres, 600 lapos *Einleitung*-jával kezdődik, és legutolsó jelentékeny képviselője a francia EMMANUEL COSQUIN volt. (Études folkloriques — recherches sur les migrations des contes populaires et leur point de départ. Paris, 1922.) A másik, a *poligenetikus elmélet* képviselői mint hasonló körülmények között létrejött azonosságokat vizsgálták a népköltési alkotások egyezéseit. Ennek az irányzatnak metodikailag is legjelentékenyebb képviselője az angol EDWARD BURNETT TYLOR volt. (Primitive Culture. I—II. London, 1871.) Innen kiindulva alakította ki a maga történeti-tipológiai szemléletű „tartalmi poétikáját” a mai szovjet összehasonlító irodalomtudományi kutatások atyja, VESZELOVSKIJ is: Историческая поэтика. Ленинград, 1940.

⁶ Ezeket a nemzeti katalógusokat felsorolják az alábbi összefoglaló jegyzékek: THOMPSON, SMITH: Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest Books and Local Legends. I—VI. Copenhagen, 1955—1958.² és THOMPSON, S. The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Helsinki 1961.³ Irodalomtörténeti szempontból különösen fontos az óir irodalom, a reneszánsz novellák, valamint a héber irodalom motívumindexe. Más hasonló művekben is sok irodalmi alkotás feldolgozása található meg.

vándorlása során bekövetkezett módosulásokkal magyarázhatók. A napjainkban feljegyzett szövegek egymás mellé helyezésével konstruálhatunk egy általában jellemző változatot (Normalform), sőt ugyanilyen kombinációval még az illető folklór alkotás eredeti alakját (Urform) is kikövetkeztethetjük. Ez a merész — és társadalomtörténeti analízis helyett alkalmazva szűk látókörű feltevés még leginkább a népmesére vonatkoztatva mutatkozott helytállónak.⁷ A változatok ilyen hihetetlen stabilitására vonatkozó nézetekkel azonban gyakran vitatkoznak⁸, és ma már a finn irányzattal rokonszenvező kutatók is félreérthetetlenül kimondják, hogy az egyik epikus műfajra megállapított törvényszerűségek nem mindig alkalmazhatók más műfajok jellemvonásainak a magyarázatára.⁹ A finn iskola ellenfelei gúnyosan jegyezték meg azt is, hogy a hasonló elvek alapján készült különböző mesemonográfiák mindegyike máshol találta meg a tárgyalt mesék eredeti alakját¹⁰, magának a meseműfajnak a kialakulásáról ezek a vizsgálatok szót sem ejtettek. Az ellenzők közül a svéd Sydow úgy kísérelte elkerülni ezt a semmitmondó megoldást, hogy nyelvcsaládokhoz kötötte az előbb általa strukturális típusok szerint rendszerbe szedett epikus műfajok kialakulását.¹¹ Véleménye szerint például a tündérmese indoeurópai találmány (ennek megfelelően igen régen kialakult), és rokon vonásai nem zezugos vándorlások feltételezésével, hanem a közös eredet és örökség jegyeiként értelmezendők. A német Wesselski is egyetlen, történelmileg pontosan meghatározható időpontból származtatja az egységes műfajként tárgyalt európai tündérmesét.¹² Számára a középkor vége ez a pillanat, amikor az addig elhitt, valóságnak tartott, mitikus motívumok csupán díszítő jellegű, csodálatos epikus fordulatokká válnak (Wahnmotiv — Wundermotiv), és így élnek tovább. Mivel pedig a középkorban már a népköltészet nem olyan jelentékeny, hogy önmagából egészen új műfajt hozzon létre — állítja Wesselski —, az európai népmese a középkori irodalomból származik.¹³ A finn iskola életrajzírói kevésbé tartják számon, hogy az orosz folklórisztikában is éles támadások érték a földrajz-történeti módszert. A korán elhunyt A. I. Nyikiforov a finn nézeteket képviselő folklór munkákról írt bírálatai egész sorozatában¹⁴ mutatja ki, hogy a változatokat mechanikusan elemző, empirikus módszer éppen a folklórisztika legfontosabb kérdéseit mellőzi: miért, milyen társadalmi körülmények között alakult ki, vagy terjedt el egy-egy népköltészeti alkotás. Határozottan hang-

⁷ Ezt a felfogást vallja a finn iskola egyetlen összefoglaló műfajmonográfiája is: THOMPSON, S.: *The Folktale*. New York, 1946.

⁸ A finn iskola képviselői határozottan visszautasították ezeket a kifogásokat. Legutóbb: ANDERSON, W.: *Eine neue Arbeit zur experimentellen Volkskunde*. Helsinki, 1956. (Itt a régibb irodalom is megtalálható.)

⁹ DE VRIES, J.: *Betrachtungen zum Märchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos*. Helsinki, 1954.

¹⁰ PEUCKERT, WILL-ERICH: *Deutsches Volkstum in Märchen und Sage, Schwank und Rätsel*. Berlin, 1938. 174—175.

¹¹ SYDOW, C. W.: *Selected Papers on Folklore*. Copenhagen, 1948.

¹² WESSELSKI, ALBERT: *Versuch einer Theorie des Märchens*. Reichenberg i. B., 1931.

¹³ A finn iskola képviselői heves polémiában utasították el ezt a véleményt is: ANDERSON, W.: *Zu Albert Wesselski's Angriffen auf die finnische folkloristische Forschungsmethode*. Tartu, 1935.

¹⁴ Ezeket felsorolja В. Я. ПРОПП: *Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова*. Москва—Ленинград, 1961. 11—12.

súlyozza azt is, hogy mivel a finn összehasonlító kutatás nem műfajokat, hanem több-kevesebb szerencsével kiválasztott egyes típusokat, egyedi alkotásokat vizsgál, eredményei még a maga által megszabott szűk keretek között is tévesekké válnak.¹⁵ Már Nyikiforov igen közel állt az orosz formalisták irodalomelméletéhez, és ilyen szempontból is bírálta a finn iskola szövegelemzésének hiányosságait. A formalista irodalomelmélet folklórt kutató képviselőjeként mégis Vlagyimir Propp fordult szembe a leginkább határozottan a finn iskola helytelen összehasonlítási módszerével.¹⁶ Az orosz varázsmese morfológiájáról írott könyvében¹⁷ elveti a finn kutatók műfajkategóriáit, és a mesei szereplők által betöltött „epikus funkciók” szerinti analízist javasolja a megszokott típus- és motívum-indexek helyébe. Könyve végén arra a megállapításra jut, hogy minden varázsmese így elemzett szerkezete azonos felépítésű, és éppen ezért egységes egészként, mint műfaj, vizsgálendő.¹⁸ A későbbi formalista szemléletű dolgozatok az ilyen kutatást még a mesemondók hagyományát alakító szerepének stilisztikai elemzésével is kiegészítették.¹⁹ A strukturális-tipológiai analízist végzők²⁰ számára azonban a finn iskola munkássága mindvégig idegen, eredményei pedig felhasználhatlanok maradtak. Ezzel egy időben sok folklorisztikai irányzat szorosan népköltészetelméleti érvekkel utasította el a finn módszer követését.²¹

Mindebből tehát az következik, hogy a földrajz-történeti iskolát az irodalomtudományi irányzatok képviselői éppen azért vetették el, mivel nem volt igazán összehasonlító jellegű; és mind a hagyományos komparativista nézetek képviselői, mind pedig az interpretációs elemzés modern elméletének hívei túl jutottak a finn módszer felvetette kérdéseken. Amikor ma is néhány irodalomtudományi kézikönyv összehasonlító jellegű alkotásokként sorolja fel a finn iskola egyes műveit, ezt a véleményt bizonyára csupán a kegyelet sugallja.

A földrajz-történeti irányzat a maga elméleti rendszerében alárendeltnek, jelentéktelennek tartotta egy-egy epikus téma irodalmi változatait. Gyakran éppen ez volt az oka annak, hogy a kutatók filológiai, konkrét eredményei sem bizonyultak időtállóknak. Éppen a finn folklór esetében ugyanakkor a földrajz-történeti iskola hívei jelentékenyen túlbecsülték a skandináv (keresztény, középkori, irodalmi) hatások fontosságát. Először Julius Krohn, majd főként fia, Kaarle Krohn voltak azok, akik a finn epikus népköltészet jelentékeny

¹⁵ А. И. НИКИФОРОВ: Финская школа перед кризисом. Советская Этнография, 1934. № 4. 141—144.

¹⁶ PROPP és az orosz formalisták kapcsolatáról: ERLICH, V.: Russian Formalism. The Hague, 1955.

¹⁷ В. Я. ПРОПП: Морфология сказки. Ленинград, 1928. Angol fordítása: V. PROPP: Morphology of the Folktale. Philadelphia, 1958.

¹⁸ Ezt a nézetet marxista társadalomtörténeti elemzéssel támasztja alá: В. Я. ПРОПП: Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, 1946. В. Я. ПРОПП: Русский героический эпос. Ленинград, 1955.

¹⁹ Erről a legjobb összefoglalást adja ROMAN JAKOBSON a NORBERT GUTERMAN által lefordított Russian Fairy Tales (London, d. n.) című kötet utószavában.

²⁰ Ezek összefoglalása és értékelése: KÖNGÄS, ELLI-KAIJA—MARANDA, P.: Structural Models in Folklore. Midwest Folklore, XII. (1962) 131—192.

²¹ Tájékoztató ezekről: (RANKE, KURT): Internationaler Kongreß der Volkserzählforschung in Kiel und Kopenhagen. Berlin, 1961. A szovjet folklorisztika korábbi bíráló megjegyzéseit felsorolja, ezeket értékeli és újakkal egészíti ki: В. И. ЧИЧЕРОВ: Русское народное творчество. Москва, 1959. 116.

részét nyugatról jött, „eddei” természetűnek tartották,²² nem is annyira egyes epikus történetek típus- és motívumbeli egyezése, hanem a szövegekben feltűnő, apró, történetinek látszó utalások és bizonyos „világ szemléleti hasonlóságok” alapján.²³ Mivel Kaarle Krohn fel sem tételezte azt, hogy a népköltési szövegek, a társadalom fejlődési folyamatait követve, vándorlás nélkül, önmagukban is megváltoznának; a múlt század közepétől gyűjtött variánsok minden egyes, keresztény szemléletre, az arany, ezüst és általában a vagyon megbecsülésére, a harcias kalandozások dicséretére vonatkozó szavát őseredetinek, és egy, a korai skandinávokéval egyező, „viking” életmódot folytató finn korszakra jellemzőnek tartotta. Ez a felfogás a céhbeli finn irodalomtörténetírásban sokáig tartotta magát.²⁴ Más kutatók azonban csakhamar kimondták, hogy az egységesként kezelt finn epikus néphagyomány történetileg különböző korszakokból eredt elemek ötvözeté,²⁵ amelynek középkori vonásai ugyan megállapíthatók és leválaszthatók,²⁶ de egyáltalán nem kizárólagosak. Ismét más tanulmányok pedig arra mutattak rá, hogy Krohn és iskolája — jóllehet már a múlt század végén egészen nyilvánvalóvá vált, hogy a Lönrot megalkotta *Kalevala*-eposz sohasem élt egységes alkotásként a nép ajkán²⁷ —, még mindig valamilyen nagyeposzt vagy erre valló nyomokat kerestek a hiteles változatok között is. Különösen a szovjet folklorisztikában azért is szenvedélyes polémiával fogadták a *Kalevala*-epika nyugat-finnországi eredetére vonatkozó megállapításokat, mivel ebben a karjalai nép lebecsülését és Finnország nyugat felé való politikai orientációjának tudományos kifejeződését látták.²⁸ Való igaz, hogy a finn epikus hagyomány belátható idő óta a nyelvterület keleti részén hasonlíthatatlanul gazdagabb volt. Azonban csakugyan előfordulnak a keleti feljegyzésekben is bizonyos tengeri életmódra vonatkozó megjegyzések, másrészt meg az is közismert tény, hogy Finnország finnekkel való benépesedése két irányból (délnyugatról és délkeletről) történt, amikor is a mai ország közepetáján csupán később találkozott a korábban külön savo-i és háme-i csoport. Éppen ezért, a szovjet folkloristák által kiadott gazdag karjalai népköltési gyűjtemé-

²² KROHN, J.: Suomalaisen kirjallisuuden historia című — már idézett — munkáján kívül elsősorban KAARLE KROHN előbb finnül, majd rendszerint német fordításban is megjelent munkái, köztük a *Magische Ursprungsrunen der Finnen* (Helsinki, 1924.) és a 6 kötetben kiadott *Kalevalastudien* (Helsinki, 1924—1928.) ilyen jellegűek.

²³ Hasonló módszerrel bizonyította az északnyugati germán epika keresztény eredetét az Edda-kiadásokhoz írott kommentárjaiban és más műveiben (leginkább a *Studien über die Entstehung der nordischen Götter- und Heldensagen I—II*. München, 1881—1882-ben) a dán SOPHUS BUGGE is, akire a finn epika nyugat-európai eredetével kapcsolatban állandóan hivatkoznak.

²⁴ Jórészt ezt a felfogást képviseli a közismert rövid finn irodalomtörténet legújabb kiadása is: TARKIAINEN, V.—KAUPPINEN, EINO: *Suomalaisen kirjallisuuden historia* (A finn irodalom története). Helsinki, 1962.

²⁵ SALMINEN, VÄINÖ: *Suomalaisten muinaisrunojen historia*. I. (A finn ősi költészet története. (Helsinki, 1934.) és *Suomen kansalliskirjallisuus* (A finn nemzeti irodalom) II—III. Helsinki, 1935. 1943.

²⁶ LAURILA, VIHTORI: *Suomen rahvaan runoniekat. Säätty-yhteiskunnan aikana*. I. (Finn köznépi versköltők. A rendi társadalom időszakában.) Helsinki, 1956.

²⁷ A. R. NIEMI kezdeményezései után ebben a kérdésben a legjobb összefoglalás: KAUKONEN, VÄINÖ: *Elias Lönnrothin Kalevalan toinen painos*. (Elias Lönnrot *Kalevalájának* második kiadása) Helsinki, 1956.

²⁸ A korábbi kutatások összegezeként a *Kalevala*-epika karjalai eredetét vallja nagyszabású összefoglalásában a szovjet JEVSZEJEV is: В. Я. ЕВСЕЕВ: *Исторические основы карело-финского эпоса*. 1—2. Москва—Ленинград, 1957—1960.

nyek²⁹ ismeretében is azt kell mondanunk, hogy a Kalevala-epika kialakulási helyét illetően további kutatásokra van még szükség. Összehasonlító jellegű szovjet folklorisztikai kutatások ezzel egyidőben rendkívül sok, eddig ismeretlen párhuzammal világították meg egy finn típusú népi epika sajátosságait.³⁰ Az összehasonlító-tipológiai irányzat azért foglalkozik szívesen finn anyaggal, mivel az igen archaikusnak mutató finn runok vizsgálata kulcsot ad a hősepika kialakulásával kapcsolatos egyetemes problémák megoldásához is.³¹ Ezek a kutatások még folyamatban vannak, és az eddig megjelent művek — igen sajnálatos módon — nem váltottak ki élénk visszhangot Finnországban. Ezzel szemben örömdetes viszont az, hogy napjaink finn folklorisztikai közvéleménye szakított Krohn elméleteivel és javarészt ismét a népköltészet történeti alakulásának vizsgálatával keres magyarázatot a felvetődött kérdésekre.³² Ezzel egyszerre bekövetkezett azonban az összehasonlító kutatásoknak a fenomenológiai irányzatok javára történő háttérbeszorulása is.³³

A földrajz-történeti módszer képviselői egyéb összefüggésekben is foglalkoztak összehasonlító kutatásokkal. Más folklorisztikai nézőpontról kiindulva pedig több kísérlet is történt az előbb vázolt problémák megoldására. Azonban ezek tüzetes áttekintése sem változtatna a már most megfogalmazható véleményen: a finn iskola képviselői, éppen azért, mivel nem voltak tisztában a folklór társadalmi és esztétikai sajátosságaival, saját hazájuk népköltészetének jellemző vonásait sem tudták összehasonlító kutatásokkal helyesen fel tárni, eredményekben vagy módszerben ma is megmaradót alkotva.

*

Nemcsak a mai finn, hanem az egész modern skandináv összehasonlító irodalomtudomány kezdete Georg Brandesnak a múlt századi európai irodalomról adott áttekintése.³⁴ Amint ismeretes, ebben a munkában a jobbára társadalmi változásokhoz kapcsolt irodalmi események országonként, mégis bizonyos általánosan megtalálható eszmék megnyilvánulásaként rendszerezve találhatók meg, és a szerző igen sok esetben felhívja a figyelmet arra, hogy az észak-

²⁹ Ezek közül a három legjelentősebb gyűjtemény (benne hivatkozások a régebbiekre is): В. Я. ЕВСЕЕВ: Карельские эпические песни. Москва—Ленинград, 1950. (Л. М. КЕШНЕР): Карельские народные песни. Москва, 1962. (У. С. КОНЦА): Карельские народные сказки. Москва—Ленинград, 1963.

³⁰ Ezeknek a kutatásoknak és általában is a finn folklorisztikai iskola összehasonlító munkásságának kitűnő összefoglalása V. ZSIRMONSZKIJ először 1950-ben közzétett dolgozata: «Калевала» и финская школа фольклористики. А Народный героический эпос (Москва—Ленинград, 1962. 330—372 és 426—432.) című kötetben.

³¹ Е. М. МЕЛЕТИНСКИЙ: Происхождение героического эпоса. Ленинград, 1963. című könyvében is külön fejezet foglalkozik a Kalevala és a hősepika összehasonlító kutatásának kérdéseivel. Eddig már több olyan polgári szemléletű munka jelent meg, amelyek szerzői megkísérlik a Kalevalát (vagy általában a finn hősepikát) az úgynevezett „heroic age” fogalomkörébe csatolni. Ezeket összegezi BOWRA, C. M.: Heroic Poetry. London, 1952.

³² Ezt a véleményt tükrözi a finn irodalom nagyszabású összefoglalásának szánt KUUSI, MATTI—KONSALA, SIMO: Suomen kirjallisuus (A finn irodalom) eddig megjelent első két kötete (Helsinki, 1963.).

³³ Különösen két munka alkalmazza tudatosan is ezeket az új szempontokat: HAAVIO, MARTTI: Heilige Haine in Ingermanland (Helsinki, 1963.) és HONKO, LAURI: Geisterglaube in Ingermanland. I. (Helsinki, 1962.)

³⁴ BRANDES, GEORG: Hovedstromninger i det XIX. Aarhundredes literatur I—III. (5. oplag) Kjobenhavn — Kristiania, 1906—1907. Brandes 1870 és 1890 között fogalmazta meg nézeteit.

európai irodalom ilyen vagy olyan jelensége milyen francia, angol, német, esetleg olasz irodalmi áramlattal tart rokonságot. A század végének művészeti mozgalmairól beszélve is egyetlen, közös európai irodalomhoz tartozóknak mutatja az északi realizmus vagy a naturalizmus alkotásait. Ebben az időben valóban bekapcsolódik az európai irodalom vérkeringésébe a skandináv dráma és regény, hogy mindmáig egy jól körvonalazható nyugat-európai irodalom — tehetségek hiányában sokszor félreeső, mégis számontartott — provinciájává váljon. Ez az oka annak, hogy az illető országok irodalomtörténetírása a múlt század közepét megelőző korszakokban felismer bizonyos idegen irodalomból származó hatásokat, tud külföldi irányzatok elterjedéséről és befogadásáról: az ennél későbbi korok esetében azonban a kutatók nem látnak említésre méltó különbséget a nyugat-európai típusú irodalmak között. Ennek következtében az utolsó 100—150 év irodalomtörténete nem a hagyományos komparativizmus, hanem az ennél régibb eredetű általános irodalomtörténeti koncepciók esztétikai öröksége, valamint egészen új irodalomtudományi módszerek jelentkezéséről tanúskodik. Mind irodalmuk sorsának ilyen alakulásában, mind ennek a helyzetnek irodalomtudományos felismerésében — ha kicsit később is — a finnek ugyanoda jutottak, mint skandináv szomszédjaik.

A finn irodalomtudomány kezdeteit a múlt század első felében az elterjedő romantika kísérő jeleként figyelhetjük meg. Széles, európai látókör, ugyanakkor a lehetőségekhez képest igen élénk esztétikai érdeklődés jellemzik ezt a kort.³⁵ Majd a nemzeti irodalom kibontakozásakor az irodalomtudomány feladata is kizárólag a nemzeti kérdések vizsgálata lesz.³⁶ Csak a század vége felé, az esztétikus Eliel Aspelin-Haapkylä,³⁷ valamint kortársai, köztük főként a nyugat-európai irodalmakkal sokat foglalkozó Anna-Maria Tallgren³⁸ tanulmányaiban tűnik fel az irodalom nemzetközi áramlatonként való vizsgálata, egyelőre még eléggé bizonytalanul és jócskán esztétizáló formában. Amikor századunk első harmadának a vége felé, az akkor fiatal irodalomtudósok egész nemzedéke fordult szembe az addigi szenvtelen akadémizmussal,³⁹ megnő a világirodalommal foglalkozó tanulmányok, kötetek és főként az esszék száma,⁴⁰ közvetlenül ehhez az őrségváltáshoz kapcsolódva néhány határozottan komparativista munka is napvilágot lát⁴¹ — mindazáltal az irodalomtörténeti kutatás legfontosabb feladata továbbra is a nemzeti irodalomtörténet feltárása marad, és az új metodikai elveket sem a francia összehasonlító szemléletű kutatóktól, hanem a Wortkunstwerk-irányzat német képviselőitől kölcsön-

³⁵ KROHN, EINO: 1800-luvun esteettinen kirjallisuuden arvostelu (A XIX. század esztétikai irodalomkritikája). Oma maa X (1961) 131—140.

³⁶ KOSKIMIES, RAFAEL: Elävä kansalliskirjallisuus I—III. (Az élő nemzeti irodalom) Helsinki, 1944—1949.

³⁷ Tevékenysége leginkább halála után kiadott tanulmánykötetéből ismerhető meg: ASPELIN-HAAPKYLÄ, ELIEL: Tutkielmia kirjallisuudesta ja kuvaamataiteista (Irodalmi és képzőművészeti tanulmányok). Helsinki, 1928.

³⁸ TALLGREN, ANNA-MARIA: Pikapiirtoja nykyajan kirjailijoista (Pillanatképek modern írókról). Porvoo, 1917.

³⁹ Ezt a fordulatot jól jellemzi KULA, KAUKO: Suomalaisen kirjallisuuskritiikin vaiheista (A finn irodalomkritika korszakai). Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja [= KSV] X (6950) 5—18.

⁴⁰ Ezek java: része három emlékkönyvben látott napvilágot: AARNE ANTILA-JUHLAKIRJA: Sydänpäivä (Delelön). Helsinki, 1952. RAFAEL KOSKIMIES-JUHLAKIRJA. Helsinki, 1958. LAURI VILJANEN-JUHLAKIRJA. Porvoo-Helsinki, 1960.

⁴¹ Ezek közül a programadó dolgozat: SALOKAS, EINO: Bellmanin runous Suomessa (Bellman költészete Finnországban). KSV, I (1929) 23—181.

zik.⁴² Az új iskola reprezentatív irodalomtörténészé, Viljo Tarkiainen professzor csupán könyvismertetések formájában foglalkozik a világirodalommal, és ifjúkori disszertációitól eltekintve, mindössze néhány kisebb összehasonlító tanulmányt ír, egyes finn, német, skandináv írók kapcsolatairól.⁴³ A műfordító és esszéista Juho Aukusti Hollo,⁴⁴ a szintén egyetemi katedrát betöltő Lauri Viljanen,⁴⁵ valamint az irodalmat határozottan társadalomtörténeti módszerekkel kutató Yrjö Oinonen⁴⁶ állandó világirodalmi érdeklődése inkább kisebb tanulmányok formájában mutatkozik meg. Ennél szorosabban kapcsolódnak össze az összehasonlító kutatások az irodalomelméleti és esztétikai vizsgálatokkal. Az új irodalmár nemzedék legjelentékenyebb képviselője, teoretikusuk, Rafael Koskimies — a helsinki egyetemen az esztétika és a modern irodalmak professzora, később akadémikus — finn és német tárgyú irodalomtörténeti,⁴⁷ valamint irodalomelméleti-poétikai művein kívül⁴⁸ két önálló kötetben, valamint több kötetnyi kisebb tanulmányban foglalkozott komparativista problémákkal. Különösen az európai romantika kialakulásának a kérdései érdeklik⁴⁹, és irodalomelméleti tevékenységében is rendszerint a német klasszicizmus vagy romantika kérdésfelvetéséből indul ki. Szemléletét tanítványai is átvették, annál is inkább, mivel Európában igen egyedülálló módon, a finn irodalomban a múlt század végén is virágoztak a romantikusnak, esetleg újromantikusknak nevezhető irányzatok: ennek következtében a romantika problémáinak a tisztázása 100 év finn irodalomtörténetének megértéséhez adhatott kulcsot. A finn romantika kezdeteinek, kibontakozásának és huzamos fennmaradásának a kuta-

⁴² TARKIAINEN, V.: Kirjallisuudentutkimuksen metodeista (Az irodalomtudományi kutatás módszereiről). KSV, I (1929) 1—22.

⁴³ Lönnrot ja Herder. KSV, IV (1934) 247—258. Ugyanez németül: Lönnrot und Herder. Nordische Rundschau, VIII (1935) 128—136. Holberg Suomessa. Suomi V (1930): 10. Ugyanez svédül: Holberg i Finland Edda, XVIII (1931) 60—80. Der finnische Historiker Porthan und seine Beziehungen zu Deutschland. Nordische Stimmen, 6. (1941) 133—135. Erfurt. Die Studien Michael Agricolas in Wittenberg. Helsinki, 1946.

⁴⁴ HOLLO, J. A.: Kohtaamiani (Találkozásaim). Porvoo — Helsinki, 1953. című tanulmánykötete: valamint Swift- és Shakespeare-kutatásai figyele mreméltóak.

⁴⁵ VILJANEN, LAURI művei: Illan ja aamun välillä (Este és reggel között). Helsinki, 1941. (Runeberg-tanulmányai.) Taisteleva humanismi (A küzdő humanizmus). Hämeenlinna 1950. (2 painos). (A modern irodalom képe Goethétől O'Neill-ig megrajzolt írői arcképekben). Hansikas (Schiller: A kesztyű) Provoo — Helsinki, 1955. (Modern német és francia irodalmi tanulmányok.)

⁴⁶ OINONEN, YRJÖ: Näkymiä Euroopan kirjallisuudesta (Képek az európai irodalomról). Porvoo — Helsinki, 1949.

⁴⁷ Módszertanilag a legjelentékenyebbek: Suomalaisia kirjailijoita XX. vuosisadan alussa (Finn írók a XX. század elején). Helsinki, 1927. (A „dekadens” irodalom elterjedéséről), valamint a Porthanin aika (J. G. Porthan kora). Helsinki, 1956. (az úgynevezett turkui romantikáról).

⁴⁸ KOSKIMIES, R.: Theorie des Romans. Helsinki, 1935. KOSKIMIES, R.: Novellin teoria ja muita tutkielmia (A novella elmélete és más tanulmányok). Helsinki, 1958. (Ebben a kötetben olvasható leginkább klasszikus komparativista tanulmánya, a Schiller Suomessa [Schiller Finnországban] is.) KOSKIMIES, R.: Yleinen runousoppi (Egyetemes költészet). Helsinki, 1962. (3. painos).

⁴⁹ Világirodalmi esszékötetei: Mestareita ja mestariteoksia (Mesterek és mester-művek) Helsinki, 1944. (Benne Goethe- és Kleist-tanulmányai). Kamarimusiikkia (Kamarazene). Helsinki, 1951. Sajátos műfajt képvisel a háború hatására írt: Runous ja isänmaa (A költészet és a haza). Helsinki, 1940. (Ebben Goethe, Byron, de Signy finn értékeléséről is). Kifejezetten összehasonlító célkitűzése van két fiatalkori művének: Raunioiden romantiikka. Keskiaika Ludwig Tieckin, Walter Scottin ja Victor Hugon teoksissa (A romok romantikája. A középkor Tieck, Scott és Hugo műveiben). Porvoo, 1930. Ennek gondolatrendszerét folytatja: Walter Scottin mestarivuodet — 1814—1819. (Scott mesterévei). Porvoo, 1931.

tása most van folyamatban.⁵⁰ Ehhez hasonlóan, a múlt század végén jelentkező realista irodalommal is elsősorban a kínálkozó irodalomelméleti tanulságok levonása végett foglalkoztak összehasonlító módszerrel. Ezek közül a realizmus és a humor, valamint az irónia kapcsolatára vonatkozó kutatások a magyar irodalomtudomány perspektíváiba is jól beilleszthetők.⁵¹ Még ennél is inkább elméleti indítékú összehasonlító irodalomtudomány figyelhető meg néhány hivatásos esztéta műveiben. Közülük Eino Krohn⁵² különösen a romantika sorsfelfogásával foglalkozik szívesen;⁵³ míg Taine, Bergson és Dessoir tanítványa, Kaarle Sanfrid Laurila⁵⁴ a Goethétől Vischerig terjedő korszak nézeteire egész esztétikai rendszert épít fel.⁵⁵ Két jelentős, finnországi svéd esztétikus: a klasszikus francia dráma kutatásától⁵⁶ az irodalmi műfajok elméletének vizsgálatáig eljutott Olaf Homén⁵⁷, valamint az irodalomesztétika igen sok területén jelentőset alkotott Yrjö Hirn⁵⁸, a maguk műveiben szintén a XIX. század, első felének az irodalmából vonják el nézeteiket, esztétikai következtetéseiket. Hirn ezenkívül részlettanulmányokat is írt, többek között Beaumarchaisról, Swiftől és doktor Johnsonról, valamint Runebergéről és hatásáról a finn irodalomra. Mindazáltal azzal kell végeznünk e szemlét, hogy a hagyományos irodalomkutatás két ágazata közül sem a történeti, sem az esztétikai nem hozott létre önálló összehasonlító irodalomtudományi iskolát: a tárgyuknál, esetleg módszerüknél fogva így értelmezhető művek épp annyira a hagyományos irodalomtörténet vagy a klasszicista esztétika területére is tartoznak.

Ugyanakkor már ezekkel a munkákkal egyidőben is, de a második világháború után méginkább fokozott mértékben, megnőtt a jelentősége egy ezzel az irányvonallal szemben kibontakozó, tágabb horizontú, nagyobb áttekintő képességű irodalomtudománynak. Egy időben nem csupán a fiatalok, hanem az idősebb és tekintélyesebb irodalomtudósok is valamilyen modernebb irodalomszemléletet kerestek. Ezt azonban ismét a kizárólag egyes műveket elemző

⁵⁰ SARAJAS, ANNAMARI: *Elämän meri. Tutkielmia uusiromantiikan kirjallisista aatteista* (Az élet tengere. Tanulmányok az újromantika irodalmi eszméről). Porvoo — Helsinki, 1961. és *Viimeiset romantikot. Kirjallisuuden aatteiden vaihtelua 1880-luvun jälkeän* (Az utolsó romantikusok. Az irodalomszemlélet megváltozása az 1880-as évek után). Porvoo — Helsinki, 1962.

⁵¹ KUPIAINEN, UNTO: *Huumori suomalaisessa kirjallisuudessa* (A humor a finn irodalomban) I. Aleksis Kivi ja 1880-luvun realismi (Aleksis Kivi és az 1880-as évek realistái). Helsinki, 1939. II. *Huumorin sukupolvi. 1900-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa*. (A humor nemzedéke az 1900-as évek finn irodalmában.) Porvoo — Helsinki, 1954.

⁵² Esztétikai művei közül a legjelentősebbek: *Draaman estetiikka* (A dráma esztétikája). Helsinki — Porvoo, 1946. és *Esteettinen maailma* (Az esztétika világa). Helsinki, 1955. Újabb tanulmányai gyűjteménye: *Kaksi lukittua lipasta* (Két bezárt tárház). Porvoo — Helsinki, 1961.

⁵³ Ezek összefoglalása: *Eros ja Narkissos. Johdatus romantiseen aatevirtaukseen* (Erosz és Narkissosz. Bevezetés a romantika eszmeáramlataiba). Helsinki, 1956.

⁵⁴ LAURILA, K. S.: *Les premiers devanciers français de la théorie du milieu*. Helsinki, 1928. *La théorie du comique de M. Henri Bergson*. Helsinki, 1929.

⁵⁵ Főműve az: *Estetiikan peruskysymyksiä I—II*. (Az esztétika alapkérdései). Porvoo, 1918—1919. (2. kiadása 1947.) Kisebb tanulmányaiból németül is megjelent egy kötet: *Ästhetische Streitfragen*. Helsinki, 1934.

⁵⁶ HOMÉN, OLAF: *Studier i fransk klassicism. I—II*. Helsingfors, 1914—1916.

⁵⁷ HOMÉN, OLAF: *Poetik*. Helsinki, 1953.

⁵⁸ *Életművét jól összegzi TEDDY BRUNIUS a Konsten och den estetiska betraktelsen* (Helsinki, 1963.) című Hirn-kötethez frott utószavában.

new criticism és a történeti irányítottságú hagyományos irodalomtudomány ötvözetében vélték felfedezni.⁵⁹ Jelentek meg ugyan olyan munkák, amelyek e program szerint készültek, a számottevő összehasonlító kutatások azonban hol így, hol úgy, mégis mindenképpen új felfogásokat tükröznek. 1941-ben jelent meg az első határozottan modernista littérature comparée-szemléletű kötet⁶⁰, Heine finnországi hatásáról. Szerzője később még átfogóbb kérdéskör, a modern finn líra világirodalmi ihletésének folyamata tisztázásába fogott.⁶¹ Hasonló jellegű kísérletek után is új irányba tekintett Kiparsky professzor könyve, amely az orosz irodalomban kialakult Finnország-ábrázolással foglalkozott — 1945-ben.⁶² Mások az amerikai regényirodalom finnországi fogadtatásának történetét írták meg.⁶³ (Ezzel szemben mindmáig megíratlanul maradt a finn irodalom amerikai elterjedése, valamint az Egyesült Államokba bevándorolt finnek irodalmának története.⁶⁴) Külön kötet tárgyalja a népköltészetről alkotott kép alakulását a XVI—XVIII. századi finn irodalomban.⁶⁵ Ez a munka — szakítva a történeti visszatekintések műfajában eddig igen gyakori üres adathalmazozással — kitűnő skandináviai áttekintésről, és egyébként is jó eszmetörténeti iskolázottságról tanúskodik. Az új angol kritikátörténeti irányzat kutatási módszereit először egy finn Dickens-monográfia képviselte⁶⁶, amelynek szerzője, Irma Rantavaara, legutóbb az írók a kortársi európai irodalom fejlődésében elhelyező Musil-monográfiával jelentkezett.⁶⁷ A mai nyugat-európai és amerikai irodalomtudományi eszmék képviselőjeként és népszerűsítőjeként Aatos Ojala több tanulmányt tett közzé⁶⁸, amelyekben e nézetek összehasonlító elemzését kíséri meg. A mai nyugat-európai irodalomban közismert — különösen egyes nemzeti irodalmak lényegesnek ítélt jellemvonásaival foglalkozó — esszéyszerű összevetések száma is megnőtt.⁶⁹ Fiatalkorú írók, kisebb terjedelmű tanulmányaikban, főként a folyóiratok hasábjain foglalkoznak ilyen kérdésekkel. Valódi áttekintésről tanúskodik Kai Laitinen

⁵⁹ ANTILA, AARNE: Kirjallisuudentutkimuksen menetelmistä (Az irodalomtudományi kutatás módszerei). KSV, IX (1947) 5—22.

⁶⁰ MALINIEMI, IRJA: Heinrich Heine Suomen kirjallisuudessa. (Heine a finn irodalomban.) Helsinki, 1941.

⁶¹ MALINIEMI, I.: Runoutemme ajanomaisia ilmiöitä. Käänöslyriikan valaisemina (Modern irodalmunk jellemző vonásai. A lefordított lírai versek tükrében). Helsinki, 1960.

⁶² KIPARSKY, V.: Suomi Venäjän kirjallisuudessa (Finnország ábrázolása az orosz irodalomban). Helsinki, 1945.

⁶³ DURHAM, PH.—MUSTANOJA, T. P.: American Fiction in Finland. Helsinki, 1960.

⁶⁴ Ebben a kérdésben a legjobb eligazítás: KOLEHMAINEN, J. I.: The Finns in America: a Bibliographical Guide to Their History. Hancock, 1947.

⁶⁵ SARAJAS, A.: Suomen kansanrunouden tuntemus 1500—1700-lukujen kirjallisuudessa (A finn népköltészet ismerete a XVI—XVIII. század irodalmában). Porvoo — Helsinki, 1956.

⁶⁶ RANTAVAARA, IRMA: Dickens in the Light of English Criticism. Helsinki, 1944.

⁶⁷ RANTAVAARA, I.: Robert Musil. Kirjailijakuvan piirteitä. (Robert Musil. Írói arcvonásai.) KSV, XX (1962) 3—92.

⁶⁸ Ezek között a legjelentősebb: OJALA, AATOS: Nykyisistä amerikkalaisista kirjallisuudennarvostelusta ja sen teoriasta (A legújabb amerikai irodalmi kritikáról és annak módszeréről). KSV, XV (1956) 165—201.

⁶⁹ Az irányzat leginkább számottevő képviselője ALEX MATSON. Fontosabb munkái: Romaanitaide (Regényművészet). Helsinki, 1947, valamint a Kaksi mestaria (Két mester — Tolsztoj és Dosztojevszkij). Helsinki — Porvoo, 1950. Legutóbbi kötete egy kis Steinbeck-monográfia.

esszékötete⁷⁰, Tuomas Anhava szétszórtan megjelenő líra-tanulmányai, valamint Osmo Hormia-nak a mai irodalmi élet perspektíváiról írott cikkei.

Úgy látszik, most már nem is fog kialakulni egy olyan önálló finn összehasonlító irodalomtörténeti iskola, mint amilyen a folklórban annak idején megszületett (és azóta meg is halt). Egy ilyen kutatási körnek lehetséges feladatai pedig még korántsem megoldottak. A 8 kötetben folyamatosan megjelenő finn irodalomtörténeti összefoglalás bizonyára képet ad majd a közvetlen svéd, és a tágabb skandináv (esetleg a német) kapcsolatokról. Hiányzik azonban egy olyan vállalkozás, amely az egész finn irodalom európai helyét kísérelné meg ábrázolni. Már az eddigi művekben is sok olyan megállapítás található, amelyek felvázolják egy ilyen összegezés kereteit, egyes vonásait. A mai közvélemény nem nagy örömmel üdvözli ugyan az ilyen munkákat, ezek megszületésének lehetősége még sincs kizárva.

*

Az összehasonlító népköltészet tudomány finn iskolája nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Ma sem beszélhetünk még önálló arcú komparatista irodalomtörténetről Finnországban. Napjaink kutatásának a képe mégsem csupán elrettentő hiányosságokat lát. A régi módszereken túljutott finn irodalomtudomány és folklorisztika egészében nézve eleven ma és színvonalas. Még sok eredményét várhatjuk.

*Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap (Utrecht)**

Az Utrechti Állami Egyetemen 1948-ban alakult meg W. A. P. Smit, a németalföldi irodalomtörténet professzora és a germanista H. Sparnaay prof. kezdeményezésére az Összehasonlító Irodalomtudomány Intézete. Az összehasonlító irodalomtudomány akkor még nem szerepelt mint önálló tudományszak az Egyetem tanulmányi rendjében; 1960-ban állították fel Dr. C. J. Brandt Corstius ny. r. egyetemi tanár vezetésével az összehasonlító irodalom tanszékét.

Az Intézet munkája kibővült és megváltozott, amikor 1962-ben határozat született egy elméleti irodalomtudományi intézet megalapítására. A két, egymással szorosan rokon kutatásokkal foglalkozó intézetet „Általános Irodalomtudományi Intézet” néven egyesítették.

Az általános irodalomtudomány mindkét (fent említett) ága mindmáig mellékszakként szerepelhet csak; még nem született döntés, lehet-e majd ezeket főtárgyul választani. Általános irodalomtudományból való doktorálásra már megvan a lehetőség; néhány disszertációnak az elkészítése már folyamatban is van.

⁷⁰ Puolitiessä (Félúton). Helsinki, 1958. (Főként az új líráról és az elidegenedés irodalmáról.)

* Az utrechti Állami Egyetem Általános Irodalomtudományi Intézetének szíves közlése

Az Általános Irodalomtudományi Intézet részletesebb ismertetése.

Osztályok

1. Összehasonlító irodalomtudomány

- a) A középkor összehasonlító irodalom története. Vezető: Dr. M. I. Gerhardt asszony.
 - b) A reneszánsz és a klasszicizmus összehasonlító irodalomtörténete. Vezető: Prof. Dr. W. A. P. Smit.
 - c) A romantikától napjainkig terjedő idő összehasonlító irodalomtörténete. Vezető: Prof. Dr. J. C. Brandt Corstius.
2. Elméleti irodalomtudomány
Vezető: Prof. Dr. H. P. H. Teesing.

Előadások és gyakorlatok

Az előadások helye az Egyetem épülete, szemináriumi gyakorlatok az Intézet épületében.

Közlemények (Kiadványok)

Az Intézet két sorozatot bocsát ki.

1. *Studia Litteraria Rheno-Traiectina*. Ez a sorozat nem szabályos időközökben jelenik meg. Nem feltétlenül az összehasonlító vagy elméleti irodalomtudomány területéhez tartozó tanulmányokat tartalmaz, szerzőik nem kizárólag az Intézet munkatársai.

Eddig megjelentek:

J. A. Huisman: *Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide*. 1950.

R. Gunkel: *Georg Büchner und der Dandysmus*. 1953.

Mia I. Gerhardt: *Les voyages de Sinbad le Marin*. 1957.

Miscellanea litteraria in commemorationem primi decenni Instituti edita; zusammengest. von H. H. Braches, J. C. Brandt Corstius, C. de Deugd u. a. 1959.

Cola Minis: *Textkritische Studien über den Roman d' Eneas und die Eneide von Henric van Veldeke*. 1959.

H. H. J. de Leeuwe: *Meeningen en Nederland; proeve van vergelijkende toneelgeschiedenis*. 1959.

J. Th. Clemens: *Bibliografie van Nederlandse boeken, uit het Italiaans vertaald tot 1800*. 1964.

F. Maatje: *Der Doppelroman*. 1964.

2. *Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap*. Ez a kiadvány félévenként jelenik meg. Kizárólag az Intézet munkatársai által írott, az összehasonlító és általános irodalomtudomány területéhez tartozó dolgozatokat tartalmaz. Minden számban jegyzék található az Intézet legfontosabb új szerzeményeiről.

Eddig megjelentek:

C. de Deugd: *De eenheid van het comparatisme*. 1962.

J. Kamerbeek jr.: *Tenants et aboutissants de la notion „couleur locale”*. 1962.

Jacob Geel: *Gesprek op den Drachenfels; een dialoog uit 1835 over de literatuur in de 19de eeuw*; uitg. door J. C. Brandt Corstius. 1963.

J. D. P. Warners: *Mozes-mozaik*. 1963.

Mia I. Gerhardt: *Two Wayfarers; some medieval stories on the theme of good and evil*. 1964.

Feldolgozás alatt álló tervek

1. Folyóiratkritika vizsgálata (kutatás).

Ennek a kutatásnak a keretében megvizsgáljuk a németalföldi irodalmi folyóiratokat más külföldi irodalmakra való hatásuk szempontjából. Az eredményeket összehasonlítjuk külföldi (francia, angol, német) folyóiratok hasonló kritikáival. A németalföldi folyóiratok vizsgálata az 1760—1845-ig, a külföldieké 1825—1845-ig tartó időre terjed ki.

2. Adatgyűjtés (Kartoték)

Minden, németalföldi folyóiratban megjelent összehasonlító tárgyú cikket kartotékban gyűjtünk össze.

3. Lexikon

Az intézet megbízást kapott a „Dictionnaire des termes littéraires” szerkesztésére. Ezt a lexikont az Association Internationale de Littérature Comparée ösztönzésére több ország komparatistái készítik.

Könyvtár

Az Intézet könyvtárának cca 5500 kötete van, legnagyobbbrészt feldolgozások; komparatiztikai célokból fontos szövegek gyűjteménye korlátozott számban rendelkezésre áll.

Az Intézet ezenkívül 35, főleg komparatiztikával foglalkozó folyóirattal rendelkezik.

(Fordította: Szabó Ákosné)

A Szlavisták Nemzetközi Kongresszusa Szófia, 1963

I. IRODALOMTÖRTÉNET

Az 1958-ban lezajlott moszkvai szlavista kongresszusról szóló beszámolómban¹ többek között azt hangsúlyoztuk, hogy tanácskozásait az egész rendezvény hatalmas méretei csaknem áttekinthetetlenekké tették. Moszkvában 26 ország képviselői vettek részt a túlsúlyolt programban, amelyben a szláv nyelveken kívül (saknem valamennyi világnyelvnek (az angolnak, a franciának, a németnek, az olasznak) is hely jutott. Elmondtuk azt is, hogy a moszkvai kongresszuson korunknak csaknem valamennyi irodalomtörténeti iránya és módszere is képviselve volt; ennek lett következménye, hogy Kelet és Nyugat képviselői közt több ízben éles összecsapásra került sor. 1958-ban az előadások többségénél inkább csak az egyes szláv irodalmak befelé fordulásának, egyféle szlavisztikai öncélúságnak lehettünk tanúi — s ha hallhattunk is több igen érdekes és fontos komparatiztikai előadást, azt sajnálattal kellett megállapítanunk, hogy a magyar irodalom sokszor még ott sem került szóba, ahol pedig — főleg a velünk szomszédos

¹ A Szlavisták IV. Nemzetközi Kongresszusa. VF, 1959. 123—126.

szláv népek irodalmával kapcsolatban — az első pillantásra is feltűnő rokonjelenségekről volt szó. Már idézett cikkünkben is sürgettük, hogy a magyar szlavisztika irodalomtörténészei is jelenjenek meg a további kongresszusokon s mutassák be kutatási eredményeiket, így hívják fel a figyelmet a kelet-európai irodalmak rokonságára.

Méretei szempontjából a szófiai kongresszus sem maradt el a moszkvai mögött. Mintegy 1500 résztvevő jött el a világnak csaknem minden részéből; még az olyan — a szlávoktól távol eső — országok is képviselve voltak, mint a Délafrikai Unió, Ausztrália, Kanada vagy Izrael. Úgy értesültünk, hogy a rendezőség — amely különben mindent megtett, hogy a Moszkvánál lényegesen kisebb Szófiában a tanácskozások s a kongresszus egyéb eseményei zökkenő nélkül folyhassanak le — előre számított az óriási érdeklődésre s ezért felszólította az egyes Nemzeti Bizottságokat, hogy az előadásokat a leglényegesebbekre redukálják. Ennek az óvintézkedésnek ellenére 242 irodalmi (irodalomtörténeti és elméleti) előadás zajlott le hat nap alatt, tehát naponta 40 — s ez a körülmény a moszkvaihoz hasonló áttekinthetetlenséget teremtett.

Mégis volt a IV. és az V. Szlavista Kongresszus közt néhány olyan szembevetendő különbség, amelyeknek a megemlézése az utóbbi öt év fejlődési irányaira is rámutat. Mindenekelőtt az, hogy — bár az előadások nyelve szempontjából ezúttal is fenntartották a régi elvet — az orosz aránylag sokkal jobban érvényesült, a résztvevők túlnyomó többsége oroszul adott elő. Míg a moszkvai kongresszus a szó szoros értelmében Bábel volt, addig a szófiai tanácskozások ebből a szempontból egyöntetűbbek voltak.

A tematika viszont lényegesen bővült a múltéhoz képest. A nyelvészeti, irodalmi és irodalmi-nyelvészeti szekción kívül most külön, önálló szekcióban folytak a folklór kutatóinak vitái s két szekcióban helyet kapott a *történelem* is: „Történeti-filológiai problémák” és „A szláv népek nemzeti újjászületése, a nemzeti és forradalmi felszabadítás mozgalmai. A szociális eszme fejlődése a modern korban” címmel. Ez a körülmény nemcsak arról tanúskodik, hogy a szlavisztikai kutatás a társadalomtudományoknak egyre több és több területére kiterjed s hogy ezt a szekciók bővítésével a kongresszusok mindenkor rendezőségének is tudomásul kell vennie, hanem arról is, hogy a XX. századnak, sőt napjainknak a problematikája is egyre nagyobb tért hódít. E sorok írója viszont igen sajnálja, hogy az előadások mérhetetlenül nagy száma miatt a történeti előadásokat nem látogathatta, pedig éppen a szláv népeknél nem nehéz megtalálni a sokszor egészen szoros összefüggést a történeti s az irodalomtörténeti problémák közt.

Az irodalomtörténeti szekcióban a tanácskozásokat három fő téma köré csoportosították: 1. általános témák; 2. a szláv irodalmak a) a XVII. század végéig; b) a XVIII—XIX. században; c) a mai szláv irodalmak; 3. irodalmi-nyelvészeti problémák. Ha az ezekben a szekciókban, illetőleg alszekciókban lezajlott 242 előadáshoz hozzávesszük a „Szláv irodalmi nyelvek” elnevezésű nyelvészeti alszekció előadásait is, akkor az, amit a kongresszus áttekinthetlenségéről mondtunk, még erősebb hangsúlyt kap.

A szekciók tematikájával kapcsolatban egyedül a szláv irodalmak periodizációjáról van kritikái megjegyzésünk. Nem tudjuk, helyes volt-e — nyilvánvalóan az általános világirodalmi (nyugati) periodizációs szokást követve — a XVII. és a XVIII. század közé tenni a feudalizmus s a polgári fejlődés korszakhatárát. Ez különösen akkor okozhat nehézségeket, ha az egyes irodalmi-művészi áramlatoknak, főleg a barokknak az elemzésére kerül sor. Hiszen köztudomású, hogy a polgári fejlődés nemcsak a szláv népeknél, hanem egész Kelet-Európában lényegesen később, legfeljebb a XVIII. század közepétől kezdve, még inkább a XVIII—XIX. század fordulóján indul el.

Az irodalomelméleti és -történeti előadások teljes áttekintése, elemzése vagy rendezése éppen nagy számuk miatt lehetetlen. De lehetetlen azért is, mert az előadásokat követő vitákat — Moszkvához hasonlóan — Szófiában is úgy rendezték meg, hogy a kérdések mélyebb, alaposabb megvitatása csaknem teljesen lehetetlenné vált. Az előadások általában 10—10 vagy 20—20 percesek voltak. Nehéz lenne megállapítani: milyen szempontból osztottak be egy-egy témát a 10 vagy a 20 percesek közé; néha egy-egy 10 perces referátum lényegesen fontosabb kérdésről szólt és többet is mondott, mint jónéhány 20 perces. Egy-egy reggel, délelőtt vagy délután 4—4 előadás került sorra s utánuk *egyszerre* nyitották meg róluk a vitát. Szerencsés esetben mind a négy azonos vagy legalább hasonló témáról szólt, de az esetek többségében legfeljebb a korszak vagy más formális szempont alapján kerültek egy műsorra; ebben az esetben a vita vagy egyoldalúan tolódott el a viszonylag legérdekesebb előadásra, háttérbe szorítva a többi, vagy pedig tisztán külsődleges, deklaratív jellegű maradt. Itt jegyezzük meg, hogy a nyugati s a keleti irodalomtörténészek között ezúttal nem került sor olyan heves vitára, mint Moszkvában, viszont — mint ahogy a magyar delegáció egyik irodalomtörténész tagja, D. Zöldhelyi Szusza megjegyezte —, ha egy-egy kérdésről mégis alaposabb eszmecsere folyt, az maguk között a marxista irodalomtörténészek között is diffe-

renciáltabban zajlott le. Főleg korunk művészetének bonyolult kérdései körül alakultak ki a továbbkutatást megtermékenyítő szópárbajok.

Ezen a helyen nem soroljuk fel az előadások valamennyi témakörét, mert az elkerülhetetlenül a kongresszusról kiadott Program² mechanikus megismétlésére vezetne. Itt csak azt emeljük ki, ami a magyar összehasonlító irodalomtörténetírásszempontjából számíthat különösebb érdeklődésre.

Előjáróban azt kell megjegyeznünk, hogy az irodalom szemlélete s az alkalmazott módszer szempontjából nemcsak azért kaptuk e kongresszuson az előadások legváltozatosabb kaleidoszkópját, mert Nyugat és Kelet képviselői egyaránt jelen voltak Szófiában is. Bizonyos differenciáltságnak a marxista táboron belül is tanúí lehetünk. Még mindig tart a dogmatikus realizmus-antirealizmus elmélet s a komplex, elmélyült, az irodalomnak mint művészetnek sajátos törvényszerűségeit kereső marxista módszer nagy csatája. Emellett feltűnő, hogy a pozitívizmusnak még egyes marxista kutatókra is milyen nagy hatása van. Nem egy olyan előadást is hallottunk, amelyek a felvetett kérdés elvi feldolgozása helyett egyfajta „bibliographie raisonnée”-t adtak a felkutatott anyagról. Ennek talán két legszélsőségebb példája a német *Harald Raab*nak Puskin német fogadtatásáról s a lengyel *Jan Starnawski*nek Mickiewicz s a többi szláv irodalom kapcsolatáról szóló előadása volt. Számunkra különösen az utóbbi okozott nagy csalódást. Ismeretes, hogy Mickiewicz költészete főleg a közép-európai szláv népek költészetében s nemzeti ébredésében mily fontos szerepet játszott: a kelet-európai romantikának érdekes elvi kérdései helyett viszont ettől az előadástól nem kaptunk mást, mint a pusztá tények felsorolását, főleg azt, hogy az egyes cseh, szlovák, délszláv stb. írók és korszakok hányszor s mely kiadványokban fordították le a maguk nyelvére a nagy lengyelt.

A kongresszuson a *komparatistikának* csaknem minden ága jelen volt. Ez határozottan gazdagodást jelentett Moszkvához képest. Ebből a szempontból elsősorban a módszertani s az általános összehasonlító témájú előadások érdemelnék említést. Legtöbbjük megmaradt a szláv irodalmakon belül, még akkor is, ha általános tudománytörténeti vagy egyéb elvi tanulságot akart levonni. Három csehszlovák referátum példázza ezt: a prágai *Frank Wollmané* a szláv irodalmak történeti összehasonlító kutatásának eredményeiről és feladatairól, a pozsonyi *Milan Pišút* a szlovák irodalmi romantikában fellelhető szláv problémáról s a prágai *Felix Vodičkaé* a szláv kölcsönösség eszmének a cseh nemzeti felújulás irodalmára gyakorolt hatásáról. Ezek között az elvi jellegű előadások között a szláv és nem szláv komparatistika problémái már ritkábban vetődtek fel s azok is inkább maradtak meg a felületen s az általánosságok körében. *Josef Matl* (Graz) a szláv irodalmak egyetemes európai elemeiről beszélt igen gondolatébresztő módon, *Julius Dolanský* (Prága) pedig azokat az általános fejlődési törvényszerűségeket mutatta be, amelyek a szláv s a nem szláv irodalmakra egyaránt jellemzők.

Számos összehasonlító *fejlődéstörténeti*, főleg *műfaj*történeti előadást is hallottunk. Ezek közül itt — beszámolóink egyik lényeges mondanivalójának alátámasztására — kettőt emelünk ki. A cseh *Karel Křejčí*: „A nagyepika a XIX. századi szláv irodalmakban” címen adott elő, az ugyancsak cseh *Slavomír Wollman* pedig a XVIII—XIX. századi dráma alapvető problémáit fejtegette. Mind a ketten igen gondolatébresztő módon mutatták be az említett két műfajnak a szlávoknál Nyugat-Európától elütő törvényszerűségeit; egyetlen hiányérzetünket az okozta, hogy még csak nem is céloztak rá: a jelzett korszak egyébe, nem szláv kelet-európai irodalmaiban (pl. elsősorban a magyarban, de esetleg a finnben vagy a románban is) bőven találunk hasonló vagy teljesen azonos jelenségeket.

Igen nagy volt a *kapcsolattörténeti* előadások száma. Egy-egy szláv irodalomnak a másikhoz fűződő kapcsolatai sokszor eléggé mechanikus módon kerültek terítékre. Csak példaként hozzuk fel, hogy a szovjet *V. M. Zlidnyev* az orosz—bolgár, a cseh *Zdeněk Urban* a cseh—bolgár kapcsolatokról adott elő, a lengyel *J. Magnuszewski* pedig a lengyel romantikának s a többi nyugati szláv irodalomnak a kapcsolatait fejtegette. A több összefüggést kereső, komplexebb vizsgálat itt sem ártott volna, sokszor volt az az érzésünk, hogy itt is ki kellett volna több szláv (és nem szláv) irodalomra terjeszteni azokat a törvényszerűségeket, amelyeket az előadók mindössze két-két irodalom viszonylatában állapítottak meg.

Kevesebb *tipológiai* előadást hallottunk. Ezek közül a szovjet *Nikolaj I. Balasov*-nak a XVIII. századi spanyol dráma szláv vonásairól szóló előadása emelkedett ki.

² Програма на Заседанията на V.Международен Конгрес на славистите. 17—23.IX. 1963. София 1963. 72.

Az amerikai *Walter Vickery*nek Puskin és Byron művészete rokonvonásairól szóló fejtegetései nem sok újat mondtak az eddigi kutatási eredményekhez képest.

Igen sok beszámoló esett a *hatáskutatások* területére. Érdekes vita alakult ki az amerikai *W. B. Edgerton* : „A XIX. századi orosz irodalomnak a többi szláv országban való elterjedéséről” szóló előadásával kapcsolatban. Edgerton azt állította, hogy az orosz irodalom csak attól a perctől kezdve gyakorolt más irodalmakra is hatást, hogy a francia Melchior de Vogüé-nek az orosz regényről 1886-ban megjelent könyve felkeltette rá a figyelmet. Az érdekelt szláv népek jelenlevő kutatói ezzel szemben rámutattak, hogy az amerikai kutató felcserélte az okot az okozattal: Vogüé említett műve a már akkor igen erős érdeklődésnek volt a tükröképe. Igen fontos témát érintett és oldott meg a legmodernebb marxista filológia eszközeivel a lengyel *Kazimierz Wyka*, aki az „ifjú Lengyelországnak” a többi szláv irodalomra gyakorolt hatásáról beszélt.

Bőven akadtak beszámolók a nyugati irodalomnak a szlávok kultúrájára gyakorolt hatásáról; ezek közül a délszláv *Slobodan Marković* emelkedett ki, aki a német expresszionistáknak a modern délszláv költőkre gyakorolt hatásáról beszélt s ezzel nemcsak a német—szláv kapcsolatok egyik igen fontos területét érintette, hanem értékes adalékkal járult hozzá a kelet-európai modernizmus képehez. A többi hatáskutató előadás közül a csehszlovák *Josef Hrabák* előadását emeljük ki, aki a latin nyelvű műveltségnek a régi szláv irodalmakra gyakorolt hatásáról, az osztrák *Franz Zagiba* a cirill—metódi időszak nyugati alapjairól, a német *Alois Hermann* pedig a lengyel Linde németországi tanulóéveiről beszélt.

Mint följebb már többször is céloztunk rá, az összehasonlító előadásokra ezúttal is egy bizonyos merev szlavocentrikus szempont volt jellemző. Ennek egyik legkirívóbb következménye volt, hogy igen sok előadó a szláv irodalmakat csaknem oszthatatlan egységnek fogta fel az európai irodalmak nagyobb egységén belül; a nyelvrokonság s a XIX. századi szláv kölcsönösségi eszme ténye elhomályosítja az egyes szláv népek múltbeli társadalmi fejlődésében tapasztalható igen nagy különbséget és egyes szláv irodalmak és a nem szláv kelet-európai népek irodalmi között levő kétségtelen rokonság felismerését. Így sokszor hallottunk egyébként a komparatiztika legfejlettebb eszközeit is alkalmazó előadásokból levont olyan következtetéseket, amelyek igen elgondolkodtatók és megszívlelendők ugyan, de amelyek félígazságok maradnak mindaddig, amíg a szláv irodalomnak Kelet-Európa többi irodalmától ma még tapasztalt izolációja meg nem szűnik. Tudjuk, hogy ennek még azoknál a szláv kutatóknál is nem egy akadály van, akik már rég' túl vannak a XIX. századnak s századunk elejének nacionalista örökségén. Elsősorban arról a nyelvi nehézségről van szó, amely nálunk is akadály annak, hogy az irodalomtörténészek hosszú sora szomszédaink kultúrájával megismerkedjék.

Ezen a ponton nem tehetünk mást, mint hogy elismételjük azt, amit a moszkvai kongresszusról írt idézett cikkünkben a magyar irodalomtörténetírás szlavisztikai feladatairól mondtunk. Irodalmi szlavisztikánk örvendetesen fejlődött 1958 óta is, jelentős és kevésbé jelentős művek hosszú sora jelent meg ez alatt az aránylag rövid idő alatt, az ifjú nemzedék néhány tehetséges reményseje is sorompóba lépett. E helyen mégsem tehetünk mást, mint hogy újra idézzük említett beszámolónk egyik mondatát, amely szerint a következő kongresszusra „jobbán felkészülve, nagyobb gárdával kellene elmennünk.” (125. l.) Moszkvához képest ebből a szempontból is volt fejlődés: a kongresszus említett programja *kilenc* magyar irodalomtörténeti előadást hirdetett. Ebből azonban — sajnos — csak *három* hangzott el: *Gáldi László* Lermontov költői mondat-tanának kifejező eszközeiről, *Dobossy László* a XX. század cseh—magyar kapcsolatairól s e sorok írója a magyar irodalomnak s a velünk szomszédos szláv népek irodalmának XIX. századi kapcsolatairól, illetőleg e kapcsolatok elvi kérdéseiről beszélt. Örömmel tapasztalhattuk, hogy az említett előadások megfelelő visszhangot váltottak ki, annak jeléül, hogy a magyar kutatások iránt megvan a kellő érdeklődés. Szervező munkánk feladata, hogy a jövőben még intenzívebben kapcsolódjunk bele a szlavista kongresszusok munkájába.

Az előadások másik nagy csoportja — elsősorban egyes szláv irodalmak, itt-ott több szláv irodalom kapcsán — századunk fontosabb irodalmi-művészeti problémáit elemezte vagy érintette. A húszas évek avantgardizmusának s a szocialista irodalomnak a viszonya került itt előtérbe, mint ahogy erre a délszláv *Slobodan Marković* előadásával kapcsolatban már céloztunk. Ebből a szempontból a csehszlovák *František Burianek* előadása váltott ki nagy érdeklődést, aki — eddigi hasonló témájú munkáinak mintegy összefoglalásaképpen — a cseh marxista kritika kialakulásáról, *Bedřich Václav*ek és *Karel Konrád* vitájáról szövelt. Ezzel és több más előadással kapcsolatban mindnyájunk számára a realizmus-antirealizmus koncepció tarthatatlansága vált az eddigieknél még

világosabbá, a román *Mihai Novicov* : „A jelenkor szláv irodalmainak néhány esztétikai problémájáról” szóló előadásaiival kapcsolatban is éppen ebből a szempontból tehetjük a legtöbb kritikai megjegyzést. Novicov ugyanakkor erősen hangoztatta, hogy a szocialista irodalom ábrázolási és egyéb költői módszerei nem lehetnek a XIX. századi módszerekkel azonosak.

Sok előadás kereste viszont a XX. század esztétikai és irodalmi problémáinak, illetőleg e problémák megoldási módszereinek gyökerét a XIX. század nagy orosz gondolkodóinak és esztétáinak eszmevilágában, általában az orosz forradalmi demokratáknál. Sokan Hercenről, de még többen Bjelinszkijről szoltak ebből a szempontból. Mások Gorkij, Majakovszkij s századunk egyéb orosz és szovjet íróinak művészetét elemezték, valamint kapcsolataikat egyéb irodalmakhoz, illetőleg egyes modern művészeti áramlatokhoz. A jelenkor irodalmáról szóló fejtegetések közül a csehszlovák *Otakar Bartoše* váltott ki nagy vitát. A XX. század irodalmainak groteszkjéről és satírájáról beszélt; néhány kiemelkedő mű kapcsán a műfaj főbb jellegzetességeiről s a szocialista irodalomban reá váró feladatokról szolt. Támadóí szerint a groteszk s a satíra napjainkban nem lehet önálló műfaj, a szocialista viszonyoknak legfeljebb egyik ábrázoló módszere lehet.

Külön kell szólnunk azokról a rendezvényekről, amelyek a külsőségeiben nagyszabású kongresszust még ünnepélyesebbé tették. A megnyitón a nemzeti küldöttségek vezetői mondták el üdvözetüket, míg a záróülésen az események aránylag rövid, de a jelentős előadásokat, illetőleg témákat jól kiemelő értékelés hangzott el. Külön plenáris üléssel adózott a kongresszus Cirill és Metód, illetőleg az 1100 évvel ezelőtt meg szerkesztett szláv írás emlékének.

Igen nagy érdeklődést váltott ki az a kiállítás, amely az egész kongresszus ideje alatt a legutóbbi öt év szlavisztikai termését mutatta be; igen sok olyan publikációra hívta fel a figyelmet, amelyek egyébként csak nehezen jutottak volna el az érdekeltek kezébe. Moszkvában ezen a kiállításon a magyar szlavisztika igen gyöngén szerepelt; sajnálatos szervezési hiba következtében a többi kiállító nemzethez képest igen-igen keveset mutattunk be különben mennyiségi szempontból is gazdag eredményeinkből. Szófiában ehhez képest már javulásról beszélhetünk; oda több és változatosabb anyagot vittünk magunkkal. Mégsem mondhatjuk, hogy a közelmúlt magyar szlavisztikájának teljes keresztmetszetét adjuk: meggondolandó volna az is, hogy felhívjuk a figyelmet gazdag és magas színvonalú műfordítás-irodalmunkra is, ahogy azt igen sok résztvevő nemzet tette.

A szlavisták következő tanácskozásait 1968 őszén Csehszlovákiában, Prágában fogják megrendezni.

SZIKLAY LÁSZLÓ

II. STILISZTIKA

A szlavisztikai kongresszusoknak immár öröndetes hagyománya az a figyelem, amelyben az irodalomtörténet és a nyelvészet közti határterületek részesülnek, mégpedig mind a stilisztika, mind a verstudomány. Szándékosan említettünk verstudományt első sorban a kiváló bolgár metrikus, M. Janakiev nyomán: ő ugyanis nálunk még mindig kevésbé méltatott bolgár verstanában (*Българско стихознание*. Szófia, 1960) alapos indokolással javasolta a *стихознание* „verstudomány” terminus bevezetését. A szlavisztika tudósainak élénk poétikai érdeklődése természetesen nem meglepő; nem állnak-e soraikban olyan jeles stíluskutatók, mint egyrészt V. V. Vinogradov, annyi kitűnő stilisztikai mű szerzője, másrészt pedig R. Jakobson, akinek egész modern verstaní szemléletünk elméletben és gyakorlatban rengeteget köszönhet? S nem vált-e a verstörténet a nemzeti tudományok virágzó területévé például Lengyelországban, ahol M. Dłuska a lengyel verstörténet hatalmas szintézisét alkotta meg, s ahol M. Mayenowa létrehozta az első kelet-európai poétikai szimpoziont is (vö. *Poetika — Поэтика — Poetics*. Warszawa, é. n. [1961]). Ilyen előzmények és a moszkvai kongresszus fontos idevágó megbeszélései után senki számára sem lehetett meglepő, hogy a szófiái találkozó — a nem mindenben kedvező körülmények ellenére — folytatni igyekezett ezeket a dicséretes hagyományokat.

A *Nyelvészeti-irodalmi problémák* (литературно-лингвистические проблемы) elnevezésű, általában igen látogatott szekcióban mintegy 50 előadás hangzott el, jórészt 20 perces, de számos esetben — nem egészen indokoltan — csupán 10 perces terjedelemben. Az utóbbi megoldás határozottan károsnak bizonyult; tekintettel arra, hogy egy-egy előadás teljesebb szövege aránylag ritkán került előzetesen kiosztásra, a 10 perc Prokrustes-ágya olykor már-már a ténykifejtés világosságát is súlyosan veszélyeztette.

A stilisztikai szakosztály — nevezzük a továbbiakban ezen a néven — első sorban lengyelek, csehek és jugoszlávok eszmeccseréje volt. Az amerikai delegáció tagjai közül is — az orosz származású K. Taranovskitól, az orosz aszillabikus vers (dolnyiki) szakértőjétől eltekintve — főleg cseh, lengyel és ukrán származásúak vettek részt a szakosztály munkájában. Sajnálatosan kevés volt — mindössze három — szovjet kutatók előadása; magyar részről ketten tartottak előadást ebben a szekcióban. Sokan meglepőnek találták a nagy stilisztikai hagyományokkal rendelkező Franciaország képviselőinek tartózkodását az aktív részvételtől; sajnos nem került sor R. Triomphe strasbourgi professzornak érdekes című előadására (*Structure du vers et sens de la création poétique dans les littératures slaves*).

Természetesen nem vállalkozhatunk néhány sorban a fentemlített 50 előadás tematikájának puszta jelzésére sem. Hadd soroljuk azonban fel a legfontosabb tárgyköröket, s mindegyikkel kapcsolatban említsünk meg néhány olyan előadást, amelynek emléke aligha fog elhalványodni a hallgatók emlékezetében.

Az irodalmi mű formai problémáinak alapkérdésével, vers és próza viszonyával a lengyel M. Džuska foglalkozott; a rendelkezésre álló 10 perc alatt persze nem lehetett alkalma arra, hogy a bonyolultabb kérdéseket — így a szabadvers versszerűségének problémáját — tüzetesebb vizsgálat alá vegye. A népköltés versformáival kapcsolatban fontos álláspontot képviselt P. G. Bogatirjov szovjet zenekutató; szembehelyezkedve egy eddig gyakran felbukkanó káros hagyománnyal (ti. népdalszövegeknek a l l a m n é l k ü l i vizsgálatával), nyomatékosan hangsúlyozta, hogy bármilyen népdalszöveg csakis szöveg és dallam dialektikus egymáshatásának szemszögéből vizsgálható. — Bogatirjov figyelmeztetése, amelyet R. Jakobson is lelkes hozzászólásával támogatott, korántsem volt hiábaváló; még ezen az egyébként magas színvonalú kongresszuson is hangzott el olyan előadás, amely a nyelv és a népi verselés kapcsolatait vizsgálva a dallamok tanúságát teljesen elhanyagolta (V. Tomanović, Jugoszlávia; K. Horálek, Csehszlovákia). — Problematikusnak éreztük stilisztikusok és metrikusok munkájának kevésbé egészen egybehangolt bemutatkozását: akik a stilisztika általános elveiről nyilatkoztak (mint L. Doležel, Csehszlovákia: *A szépirodalom stilisztikájának általános elvei*; A. I. Jefimov: *A keleti-szláv nyelvek összehasonlító stilisztikájának feladatai*), a mű formai mozzanatairól (mondatritmus, versritmus stb.) alig-alig emlékeztek meg; azok viszont, akik — mint néhány bolgárkutató (a már említett M. Janakiev: *A szláv vers pontos módszerek alapján való vizsgálatának távlatai*; valamint C. Mladenov: *A rímek és ritmikai szerkezetek mozgása a szláv népek költészetének összehasonlító vizsgálata szempontjából*) — a verstudomány alapkérdéseit és modern kutatási módszereit tárgyalták, végeredményben nem igen határozták meg az egyre nagyobb pontosságra törekvő verselemzés stilisztikai felhasználhatóságát. E sorok írója Lermontov néhány heterometrikus költeménynek mondattani elemzése kapcsán éppen valamiféle általános poétikai szemléletre törekedett; hadd említsük meg, hogy amikor előadásom után a cseh L. Doležel az esztétizálás szerinte felesleges túltengése helyett szigorú matematikai módszerek alkalmazását követelte, tehát elsősorban statisztikai adatokat (e szempontot támogatta a lengyel L. Pszczołowska is, aki egyébként Džugosć verseléséről adott elő), A. I. Jefimov, a jól ismert szovjet stilisztikus, lelkes szavakkal védelmezte meg a ritmikai és szintaktikai megfigyeléseknek magasabb szintézisbe foglalását, s elsősorban azt a felfogást, amely szerint egy irodalmi mű szerkezetét — éppen azért, mert szellemi alkotás! — teljes egészében úgysem lehet matematikai formulák hálójába szorítani. Talán ez alkalommal zajlott le a legérdekesebb elvi összecsapások egyike; az ellentétet — egy más alkalommal — ugyancsak e sorok írója azzal próbálta elsimítani, hogy a verses szöveg statisztikailag leírható részét mintegy a mű „alépitményének” nevezte, amelyre azután — természetesen elválaszthatatlan egységben — a mű eszmei és tartalmi „felépitményének” kell ráépülnie.

Egész sor előadás foglalkozott mind az egyéni írói stílus kutatásának általános elveivel, mind pedig egy-egy író stílussajátságaiával. Ezek közül a legértékesebbek két-ségtelenül a nálunk is jól ismert cseh akadémikusé, J. Mukařovskýé volt; elvi tanulságokban gazdagnak bizonyult a lengyel K. Górski közlése is a 19. századi lengyel irodalmi névadásról. — A nyelvi neologizmusok stilisztikai jelentőségével A. Humesky (USA) foglalkozott. — Sajnálatosan kevés volt régebbi irodalmi szövegek elemzése. Az érdeklődés előterébe csupán az *Igor-ének* és a *Zadonščina* került; a két szöveg szókincsének összehasonlító vizsgálatáról T. Čiřevska (USA) számolt be, a *Zadonščina* szintakszisát pedig L. Matejka (USA) elemezte. — Igazán gazdagnak csupán a 19. századi írói nyelv és stílus vizsgálata mondható; élénk vitára adott alkalmat L. Stilman (USA) előadása a *Háború és béke* szerkesztéshelyi és stilisztikai sajátosságairól. Időhiány miatt elsikkadt Th. Winner (USA) Csehov és Čapek közt vont párhuzamának részletesebb bírálata; az elemzést ezúttal azért éreztük felszínesebbnek, mert itt érvényesült a legvitathatóbban az a fel-

fogás, amely a stilisztikai vizsgálandó szöveget mindennemű társadalmi és történelmi összefüggésből kiszakítva próbálja vizsgálni. — Hosszú eszmecsere fűződött R. Jakobson feleségének, Kr. Pomorskának (USA) az orosz szimbolizmus irodalmi elveiről tartott előadásához; a vitában részt vettek olyan tekintélyek is, mint R. M. Szamarin és V. Erlich, az orosz szimbolizmusról írt monográfia szerzője. Ismét bebizonyosodott számos alap-probléma tisztázatlansága; az orosz szimbolizmust nyilván lehetetlen megfelelő európai háttér nélkül vizsgálni, s még azt is érdemes lenne vita tárgyává tenni, mennyiben találunk ebben a szimbolizmusban is kifejezetten olyan elemeket, amelyeket mi, a magunk közép-európai terminológiájával, inkább impresszionista jellegűnek minősítenénk. Mondanunk sem kell, hogy az időhiány éppen az ilyen izgalmas eszmecseréket befolyásolta kedvezőtlenül; inkább csak szempontokat lehetett kitűzni a következő kongresszusok tematikája számára.

Két egész ülés foglalkozott a műfordítás korszerű elemzésének problémáival; igen fontosak O. A. Gyerzsavina eredményei, aki a Szovjetunióban készülő nagy világirodalmi antológia fordítóinak munkaelveiről adott számot. — W. Grebenschikow (Kanada) a műfordítással szükségszerűen együttjáró stilisztikai módosulásokat tette vizsgálat tárgyává. — Jelentősen járult hozzá ezen ülések sikeréhez Péter Mihály kollegánk; a magyar Tvardovszkij-fordításról tartott előadása nemcsak a szovjet irodalom egyik remekét helyezte az érdeklődés gyújtópontjába, hanem arra is figyelmeztetett, mennyire lényeges lenne a szláv irodalmakat összehasonlító irodalomtörténeti vonatkozásban olyan szélesebb perspektívába állítani, amely nem-szláv irodalmi mozzanatokat is magába foglal. Természetesen összehasonlító vizsgálatnak kell megindulnia a stilisztika és a verstan szinte minden kérdésével kapcsolatban; sem a szláv irodalmak újjászületésében megnyilatkozó stílusáramlatokat (vö. A. I. Jefimov és mások előadásával), sem pedig a metrika fejlődését nem értelmeznők helyesen, ha nem mutatnánk rá a minták és források ihlető hatására. Az új nyelvi anyagra való alkalmazás — különösen, ha kimagasló íróegyéységről van szó — minden átvett formát vagy stílusmozzanatot úgyis újjáalakít; naivság lenne tehát — az eredetiség vélt védelmében! — a párhuzamos fejlődés hangsúlyozása kedvéért a konkrét összefüggéseket tudatosan háttérbe szorítani.

GÁLDI LÁSZLÓ

Összehasonlító irodalomtudományi folyóiratok

Revue de Littérature Comparée

A francia szakfolyóirat évtizedek óta a polgári összehasonlító irodalomtörténet legtekintélyesebb tudományos orgánuma. A nemzetközi szakirodalomban az ún. francia iskolát gyakran jellemzik az RLC által képviselt irányzattal, még többször azonosítják vele. Különösen azóta, hogy új iskolák, újabb irányzatok izmosodtak meg és szálltak vitába a Revue-ben megjelent módszertani, elméleti tanulmányokkal.

A folyóiratnak sajátos arculata van. Profilját a hagyományos eszközökkel dolgozó francia tudósok generációja alakította ki. S mivel az RLC szerkesztői a legnevesebb francia szaktudósok közül kerültek ki, akik az egyetemi oktatás vezető professzorai is voltak, érthető a folyóirat célkitűzéseinek és a francia összehasonlító irodalomtörténeti kutatások irányának nagyfokú összeolvadása, elvi, módszertani vonatkozásban közös irányzattá azonosulása. Legalábbis így látszott ez a legutóbbi évtizedig. S éppen az a kérdés, lehet-e teljesen azonosítani ma is az RLC irányzatát az ún. francia iskolával, olyan egységes-e a francia iskola, mint az előbbi évtizedekben volt. Ezzel együtt egy másik probléma is fölvetődik: milyen a viszonya a többi, elsősorban az amerikai és a szovjet irányzatnak az RLC által képviselt francia iskolához. Az alábbiakban ezekre a kérdésekre igyekszünk választ keresni, amennyire ezt egy szemleciikk keretei megengedik.

Az RLC előzetes leíró jellemzésétől eltekintünk, mivel a következőkben bőven lesz róla szó. Csupán a folyóirat élete főbb állomásainak jelzésére szorítkozunk. Az 1920-ban F. Baldensperger és P. Hazard által alapított s Baldensperger (azóta sokat idézett) program-cikkével (RLC 1921. 5–29. *Littérature comparée: le mot et la chose*) megindult szaklap a francia irodalomtörténészek pozitívista módszereinek továbbfejlesztését igyekezett elősegíteni. Baldensperger bevezetője az izolált téma- és ténykutatástól s adatföltárástól és Brunetiére merev evolucionizmusától az irodalmi áramlatok s az eszmék mozgásának története felé egyengette az utat; ennek célravezető módját az összehasonlító tanulmányokban jelölte meg. A francia komparatisták bármennyire kötődtek is a múlt századvégi hagyományokhoz, más útra akartak lépni, mint amelyen elődeik (J. Text etc.) haladtak. Az RLC keletkezése bizonyos fokú visszahatás volt a XIX. századi irodalomtörténet szűknek érzett nacionalizmusára, s arra is irányult, hogy a különféle nemzetiségű irodalomtörténészek elzárkózását feloldja. A „grands ensembles de la cité de l'esprit” (RLC, 1921. 28) előtérbe állítása, „egy új humanizmus” jelszavának hangoztatása az első világháború viharai után a tudósok nemzetközi együttműködésének szükségességére hívta föl a figyelmet. A lap kezdetben nagy teret biztosított a reneszánsz kutatásoknak, később külön szám jelent meg a romantikáról (1927), az amerikai (1928), közép-európai irodalmakról (1934), Puskinról (1937).

A két világháború közötti második évtizedben a Revue élénkülő elméleti tevékenysége figyelhető meg. Részletesen foglalkozik P. Van Tieghem elméleti álláspontjával, a Baldensperger nyomán készült első olyan összefoglaló kísérlettel (*La littérature comparée*, Paris, 1931), amely áttekintette az új irányzat történetét, mérlegelte az összehasonlító irodalomtörténet eredményeit, körvonalazta elveit és megállapította kutatási módszereit. Van Tieghem általános meghatározása szerint „az összehasonlító irodalom tárgya elsősorban az, hogy tanulmányozza a különböző irodalmak műveit úgy, ahogy kapcsolatban vannak egymással”. Jellemző a szerzőre, hogy a tárgy és módszer kérdéseinek tárgyalásakor a hangsúlyt az egyes nemzeti irodalmakra teszi; rajtatartja szemét az egyedi irodalmi alkotás tanulmányozásán is. Az összehasonlító irodalom határait és irányait azonban ő sem tisztázta. Illetve megpróbálta elkülöníteni az „összehasonlító” és az „általá-

nos” irodalmat (litt. générale). Az előbbi szerinte két irodalom közötti kölcsönkapcsolatokat tanulmányozására szorítkozik, míg az „általános” irodalom azokkal a jelenségekkel foglalkozik, amelyek ennél több irodalom vizsgálatára terjednek ki.

Az elvek és általános módszerek tisztázásának igénye, és bizonyos szintetizáló törekvés tükröződik az RLC évfolyamaiban. Helyet kap bennük a nemzetközi találkozók (Congrès Internationaux d'Histoire littéraire) tematikája, a budapesti (1931: Les méthodes de l'histoire littéraire), az amszterdami (1935: Les périodes de la littérature moderne depuis la Renaissance) és a lyoni (1939: Les genres littéraires) kongresszus problématicája. Az RLC szerkesztését 1936-ban P. Hazard és J.-M. Carré folytatják. Az irodalom aktuális problémái felé forduló különszáma (Modernes et contemporains, 1939) a második világháború küszöbén jelenik meg.

A lap huszadik évfolyama (1940) a második szám megjelenése után, a szerkesztők antifasiszta tiltakozásaképpen megszakad és hat évig szünetel. Az 1946-ban kiegészült huszadik évfolyam az 1944-ben elhunyt P. Hazard nekrológiájával zárul. A program (RLC 1940—46, 5—8: Recouvrement) változatlan. A szerkesztők, J.-M. Carré és M. Bataillon a polgári humanizmus szellemétől és antifasiszta gondolatoktól áthatva, a diszciplína háborús áldozatait számbavéve készülnek a nagy megrázkódtatás után a munka folytatására: „Vingt ans d'existence, six ans de silence, d'épreuves et d'espoirs! Allons! confiance! repartons!” Antifasiszta célzatú Carré bírálata J. Dresch: *A francia forradalomból a hitleri forradalomig* c. könyvéről. A nemzetközi együttműködés jegyében íródott Van Tieghem: *La littérature comparée comme instrument de compréhension internationale* (RLC, 1948. 416—19.) cikke. A demokratikus örökség eszméinek propagálását célozta az 1848-as forradalom és Európa irodalmainak kapcsolatáról megjelent cikk-sorozat ugyanebben az évfolyamban.

Az RLC huszonöt éves fennállásának alkalmából Carré és Bataillon megemlékezését közli a lap (1952, 5—6); programszerű ez is, a hagyományos irányvonal szellemében. Carré egy évvel előbb előszót írt M.-F. Guyard könyvéhez (*La littérature comparée*. Paris, 1951), amelyben Baldensperger és Van Tieghem összefoglaló ismertetésre hivatkozva kijelenti, hogy „az összehasonlító irodalom fogalmát már megint meg kell határozunk”. Guyard Van Tieghem előbb idézett meghatározásától eltérően, amint ő mondja „pontosabban”, az összehasonlító irodalmat „a nemzetközi irodalmi kapcsolatok történetének” határozza meg. Carrénak és tanítványának megállapításaival azóta gyakran foglalkozott a nemzetközi szakirodalom. Carré 1958-ban bekövetkezett halála után (ez évben hunyt el Baldensperger is) a szerkesztést M. Bataillon végzi, akinek az irányítása alatt a szaklap nemzetközi jellege tovább szélesült.

* * *

Nézzük meg röviden az RLC „profilját” az amerikai irányzat egyes képviselőinek bírálata tükrében. Az ún. amerikai iskola képviselői (Wellek, Malone, Remak) erősen bírálják az összehasonlító tanulmányokban évtizedek alatt kibontakoztatott francia koncepciót. A francia komparatizistikát teszik felelőssé a diszciplína számos gyengeségeért, „válságáért”, módszerének és tárgyának pontatlan meghatározásáért.

Wellek és Warren azt hangsúlyozza, hogy a francia értelmezés szerint az összehasonlító irodalom tárgyat két vagy több irodalom közötti kapcsolatok tanulmányozására korlátozzák (I. 25). Ilyen értelmű alkalmazását a RLC köré csoportosult francia komparatista iskola hozta létre, Baldensperger programja révén. A cikk szerzői szerint ez az iskola, néha mechanikusan, de néha finom érzékkel, különös figyelmet szentelt olyan kérdések vizsgálatának, mint Goethe franciaországi és angliai vagy Ossian és Schiller franciaországi ismerete, befogadása, hatása és hírneve. Kifejlesztett egy módszertant, amely a hatásokra és kapcsolatokra vonatkozó tájékoztatáson túlmenően gondosan megvizsgálja egy bizonyos író képét és értelmezését egy bizonyos időben; az elterjedés különböző tényezőit (szalonok, utazók, fordítók, folyóiratok), a „befogadó tényezőt”, azt a sajátos légkört és irodalmi helyzetet, amelybe a külföldi írók „importálják”. Az átdók, átvevők, közvetítők (Van Tieghem, Guyard) módszeres feltárása révén, az irodalmak „kölcsönös határolására” vonatkozó ismeretek (különösen nyugat-európai viszonylatban) halmozódtak föl. Az ilyen fajta tanulmányok fölhalmozásából azonban nem alakulhatott ki önálló rendszer.

Érdekes, hogy a két amerikai szerző veti francia kollégáink szemére, hogy a francia módszerrel végzett irodalmak közti összehasonlítások, gyakran elszakadnak a nemzeti irodalmak egészének vonatkozásaitól, s elszigetelődnek az irodalmi fejlődés élő folyamatától; így könnyen források, hatások, ismeret és hírnév külső problémáira egyszerűsödnek le. A külföldi kapcsolatokra korlátozódott munkálatok

pedig nem teszik lehetővé az egyes művészi alkotás elemzését és megítélését vagy genezisének bonyolult egészének vizsgálatát. Ehelyett az irodalmi mű olyan visszhangjaival foglalkoznak inkább, mint fordítások és utánpótlások, gyakran másodrangú írók részéről, vagy pedig az alkotás előtörténetére, témáinak és formáinak vándorlására és elterjedésére fordítanak gondot. A francia összehasonlító irodalomkutatás — az amerikai vélemények szerint — a külsőségeknek szentel több figyelmet, és megelégedzik magáról a műről.

Wellek különösen Carré előbb említett rövid előszavát vette tűz alá (I. 55.). Kiemeli belőle az *összehasonlító irodalom tárgyára* vonatkozó megjegyzéseket. A tárgykörbe tartozik: a nemzetközi szellemi kapcsolatok kérdése; az írók, műveik, az őket ihlető eszmék közötti „tényleges érintkezések” (rapports de fait); sőt olyan írók életrajza is, akiket egyszerre több irodalom vall magáénak. Carré az írók közötti párhuzamok és hasonlóságok-eltérések tanulmányozásánál jobbnak látja a források és hatások vizsgálatát, de még biztosabbnak a művek sikere, az író utóélete, a nagy alakok sorsa, a népek, utazások, nemzeti mítoszok (míraes) kölcsönös értékelését. Az amerikai szerző Carré felfogását egészében zavarosnak tartja, szerinte „egyszerre túl szűk és túl tág, csalókan korlátozott és hamisan kiterjeszkedő”.

Az összehasonlító irodalom Wellek szerint nem korlátozható két vagy több irodalom kapcsolatára, ill. ezek „külkereskedelmére”. Wellek kiáll a maga bonyolultságában felfogott párhuzam és módszeres összehasonlítás alkalmazása mellett, s hozzáteszi: „Nem kapcsolhatjuk ki még a történelmi kapcsolatban nem levő művek és írók közötti összehasonlítást sem. A fejlődéstörténeti beállítottságú XIX. század előítélete, hogy a történelmi kapcsolatot nélkülöző tárgyak egybevetésének és ellentétbe állításának nincs ismeretfeltáró értéke.” (I. 58.) Az amerikai professzor szerint Carré egyfelől azt szeretné, ha a régi faktualizmusra korlátozódna az összehasonlító irodalom, másfelől a tárgy bővítését javasolja: valamiféle nemzetlélektan, a nemzetek egymásról alkotott illúzióinak tanulmányozását.

Wellek hibáztatja, hogy Carré éles határt von az összehasonlító és az általános irodalom közé. „Carré saját munkája — Goethe Angliában — finom, árnyalt, és ellentmond annak a szűklátókörű pozitívizmusnak, amelynek hirdetésével Carré ma szemmel láthatólag megelégszik.” (I. 60.) Az összehasonlító irodalom nem elégedhetik meg azzal, hogy segédtudomány legyen, amely az írók külföldi fogadtatásának adatait kutatja. „Az a felfogás, amelyet Carré és Guyard javasol, egyrészt visszavisz minket a pozitivisták szószólóinak régi napjaiba, másrészt megszünteti kutatásunk tiszta tárgyát a szociológia és nemzetlélektan érdekében.” (I. 61.) Az RLC által képviselt francia iskolával szemben álló amerikai irányzat egyes képviselői a szakterület ingatag helyzetének legkomolyabb jelét abban látják, hogy nem volt képes „különálló tárgykör” és „sajátos metodológia” létrehozására. Baldensperger, Van Tieghem, Carré és Guyard ilyen irányú, programzerű megnyilatkozásait sem tartják sikeresnek, mivel „az összehasonlító irodalmat elavult metodológiával szerszámolták fel, s rátették a XIX. századi ténykutatás, természettudományszerűség és történelmi relativizmus halott kezét”. (I. 79.)

Az amerikai irányzat történelemellenes szemlélete egyfajta kritikai eszteticizmust állít szembe a francia koncepcióval, amely az irodalmi mű függetlenítését követeli mindenféle determinizmustól. Az új elvi alapon álló amerikai iskola híveinek véleménye szerint az összehasonlító irodalom „válság”-ból a „szociológiai aspektus”-ról való lemondás, a „nemzeti szűkkeblőség”-ből való kitörés, a „pozitivisták hagyományok” legyőzése segítene kilábalni.

* * *

Vegyük szemügyre az RLC legutóbbi évtizedben megjelent évfolyamait. Úgy látszik, hogy az 50-es évektől új tájékozódás jelei mutatkoznak a folyóirat szerkesztésében, amire a vitapartnerek nem voltak tekintettel. Egyik jele a különféle irányzatok (F. Simone: *Benedetto Croce et la littérature comparée en Italie*; H. Levin: *La littérature comparée: point de vue d'Océanie*; W. Höllerer: *La littérature comparée en Allemagne depuis la fin de la guerre*; H. Roddier: *La littérature comparée et l'histoire des idées*) ismertetése *Orientations en littérature comparée* (RLC, 1953. 5—58.) kapcsán a módszerek különbözőségének és eredményeinek elismerése. A szerkesztőségi cikk (Conclusion provisoire) elismerve a különféle tendenciák létét, a vitát nyitva hagyja a jövőre bízva a módszerek igazolását. Az RLC tanulmányírói nagy vonásokban megegyeznek abban, hogy az összehasonlító irodalom szélesebb értelmezésével a nemzetközi irodalmi kapcsolatokat egész sokoldalúságban tanulmányozzák, a fordításoktól és az egyes írók szemé-

lyes kapcsolataitól kezdve addig, hogy egyesek megpróbálják meghatározni az irodalmi folyamat sok országban közös vonásait.

Az RLC kiszélesülő tanulmányanyaga arra enged következtetni, hogy az „influence és succés”-kutatás iránti hagyományos francia érdeklődés fokozottabban fordul az idegen nemzetek irodalma felé. Guyard maga is jellemzőnek tartja ezt a jelenséget és Carré *Goethe en Angleterre* c. munkáját hozza fel példának, mondván: „Vers 1950, à l'intérieur même du comparatisme français, l'intérêt semblait se déplacer de ces études d'influence et de succès vers l'interprétation des nations étrangères.” (I. m. 120.) Ez a tendencia a szerző szerint Carré és számos tanítványának munkásságára jellemző. Carré és Guyard új feladatokról beszélnek, főleg a kutatás tematikáját illetően. De nem mondanak le a hagyományos irodalmi tárgyak különböző feldolgozásainak történeti tanulmányozásáról. Mindenesetre a kutatási terület kiszélesedéséről van szó, s annak a nézetnek a módosulásáról, amely csak korlátozott mértékben vett tudomást a külföldi irodalmakról. Carré és Guyard is megoldást keres az európai nemzeti elzárkózottság feloldására. Az összehasonlító kutatáson belül az egyes nemzeti irodalmak bizonyos foku elszigetelődéséről és bezárkózásáról szólva Voisine éppen a francia irodalomra céloz, „amelyről sokáig azt hitték, hogy mivel olyan sokat adott, keveset kapott” (*Revue de l'ens. sup.* 1957. 62). Megnőtt az érdeklődés a szovjet és a kelet-európai népek irodalma iránt.

Bizonyos új tendencia jelentkezését Voisine is észreveszi (RLC, 1952. 287—88.) Guyard könyvének megjelenésekor, s ennek második (1958) változatlan kiadásakor azt hibáztatja, hogy a szerző által útnak minősített jelenségről utólag nem adott valamiféle áttekintést (RLC, 1959. 142). Guyardnak a francia komparatizmus fejlődéséről adott képe statikus maradt és gyakorlati célkitűzésénél fogva számos félreértésre adott alkalmat. Voisine és Etiemble is hangsúlyozta, hogy az amerikai bírálók ennek az összefoglalásnak az alapján ítélték meg és marasztalták el a francia komparatizmust. Voisine kiemeli, Etiemble erősen hangsúlyozza, hogy a „francia iskolá”-n belül is különféle irányok érvényesülnek, amelyek közül a hagyományos, Etiemble szerint a tarthatatlan ortodox irányvonalat éppen Guyard könyve és Carré előszava képviseli (I. m. 10).

Korszerűbb szemlélet és szélesebb horizont jellemzi az összehasonlító bibliográfia problémáival való foglalkozást, mint ahogy Guyard ezt a kérdést összefoglalásában kezeli. Elsősorban S. Munteano tartalmas bírálatára (RLC, 1952. 273—86.), a Baldensperger és Friederich (*Bibliography of Comparative Literature*, Chapel Hill, 1950) munkájának szintetikus rendszerével kapcsolatos és a címszavak felülvizsgálatát célzó javaslataira vonatkozik ez. De nagy körültekintéssel nyúlt a kérdéshez M. Bataillon is (RLC, 1956. 136—44), a velencei kongresszuson elhangzott előadásában (Pour une bibliographie internationale) de littérature comparée), amelyben a bibliográfiai szintézis elvi és gyakorlati nehézségeit tette mérlegre. — A legnagyobb fokú rugalmasságot tanúsítja egy központi bibliográfia létrehozása távlati tervének körvonalázásában Etiemble, aki alább ismertetett könyvében az összehasonlító bibliográfia kérdéseit egészen új módon, bár nem egy következetesen végig gondolt rendszer keretében veti föl (*Comparaison n'est pas raison*, 1963. 30: *Pour une bibliographie*).

Modernebb szemlélet érvényesül a párizsi Sorbonne egyetemi programjában is, amelynek alakulásáról a többi vidéki egyetemi intézet munkájával együtt az RLC kezdetől fogva évről évre rendszeresen tájékoztat. Az Institut de littératures modernes comparées munkaprogramjával kapcsolatos tapasztalatainkról, az új tendencia érvényesülése révén történt fokozatos tematikai „átcsoportosítás”-ról folyóiratunkban már beszámoltunk (VF, 1963. 177—79). Az RLC kommentárjai szintén rámutatnak az egyetemi előadások témáinak bővülésére és gazdagabbá válására.

Érdekes egy pillantást vetni a SFCL (Société française de littérature comparée) nemzeti konferenciáinak előadás-programjára is, amelyre inkább a hagyományos munkastílus jellemző. Az RLC 1956—1963 évfolyamai folyamatosan ismertették e konferenciák vitáit. Az első Bordeaux-ban (1956) rendezték: Littérature générale et histoire des idées — Littérature comparée et histoire des idées c. vitaindító előadásokkal. A legutóbbit Rennes-ben (1963) tartották Littérature savante et littérature populaire: bardes, conteurs, écrivains címmel. A többiek tematikája inkább helyi jellegűnek mondható: pl. Les Flandres dans les mouvements romantique et symboliste (Lille, 1957); a dijoni konferenciát a bourgognei és a svájci vonatkozásoknak (1959), a toulouse-it (1960) a francia—spanyol irodalmi kapcsolatoknak szentelték; a lyoni (1962) a reneszánszsal foglalkozott.

Élénk figyelmet fordít az RLC az 1954-ben megalakult AILC (Association Internationale de Littérature Comparée) nemzetközi kongresszusainak vitáira. Beszámolt a velencei (1955), a Chapel-Hill-i (1958) és az utrechti kongresszusról (1961). A legélénkebb visszhangot az Amerikában rendezett vita váltotta ki, amelynek utóhangjaként jelent meg Bataillon cikke (RLC, 1961. 290—98). A francia tudós mérsékelt hangú írása megvédi

a komparatizmus francia koncepcióját, elismerve a megvalósult munkák számos jogosan bírálható vonását. A jelenlegi helyzetet szerinte a módszerek sokféleségének gyakorlása jellemzi; nevezhetik ezeket „külsődlegesek”-nek vagy „belsőlegesek”-nek, részben inkább történetinek vagy formainak, a vizsgálódás eredményei döntik el az egyes módszerek használhatóságát. Bataillon helyesli a sokoldalú vizsgálatokat és a történelmi, társadalmi, nyelvészeti és esztétikai (összehasonlító stilisztika) rokontudományok felhasználását szorgalmazza. A francia és az amerikai komparatisták vitájában hangoztatja, hogy mindkét irányzattal rokonszenvez és kijelenti, hogy mind a kettő sorvadásra van ítélve, ha nem vesz tudomást a másiktól. Ebben a véleményében a francia tudós nem áll egyedül. Voisine a történeti és az esztétikai szempont közötti egyensúlyt hangsúlyozza s az eltérések alapját a két tendencia adagolásának kérdésében látja (im. 62). Az egymást ellenségesen méregető két módszer valójában ki kell hogy egészítse egymást — mondja Etiemble (im. 101). Ugyanakkor bírálja a francia iskolát is, amely „majdnem teljes érdektelenséget mutat az esztétikai kérdések iránt, elkerül minden értéktételest, s az életrajzra, az útleírásokra, a közvetítők szerepére, az iskolák és ideológiák útjára korlátozza munkáját, összetéveszti az irodalmak történetét és az irodalmat”. Ezután így folytatja: „S amikor a második iskola elveti a történelmet, ami néha előfordul, az ellentétes hibába esik: vagy Plutarkhosz életrajzainak mintájára retorikus párhuzamokat von, vagy megreked egy formalista dogmatizmusban. Mégsem hiszem, hogy ez a két elképzelés összeegyeztethetetlen lenne. Lehetségesnek, ezért szükségesnek is látszik, hogy egy harmadik pártot javasoljak, olyan megoldást, amelyet — ízlés szerint — közvetítőnek vagy dialektikusnak nevezhetnénk.” (VF, 1963, 102.)

Az eszmecserék előmozdítására és az RLC nemzetközi jellegének hangsúlyozására az RLC szerkesztője 1959-ben létrehozott egy virtuális bizottságot, amelynek összeállításakor arra törekedett, hogy képviselve legyenek benne a különböző módszerekkel dolgozó francia komparatisták (Marie-Jeanne Durry, Jean Sarrailh, Jean Pommier, Henri Roddier, Jacques Voisine, Jean Fabre, Robert Escarpit, René Etiemble etc.) és más irányzatokat képviselő külföldiek (Gustave Charlier, Werner P. Friederich, Helmut Hatzfeld, Carlo Pellegrini, Franco Simone, Fritz Schalk). A vita folytatásáról tanúskodnak az olyan íráskorok, mint P. Moreau-nak a Chapel Hill-i kongresszus két kötetével foglalkozó kritikái ismertetése (RLC, 1960, 482—87) és André M. Rousseau bírálata, Newton P. Stallknecht and Horst Frenz (*Comparative Literature. Method and Perspective*. Carbondale, 1961) könyvéről, amelyben Rousseau az összehasonlító irodalom amerikai meghatározásával vitázik (RLC, 1963, 111—14).

* * *

Az utóbbi években számos marxista szempontú tanulmányban is foglalkoztak a polgári, köztük a francia összehasonlító iskola helyzetével.

A szovjet irodalomtörténészek az RLC kritikája kapcsán két főkérdésről szólnak: körvonalazzák a lap politikai arculatát, elemzik tudományos programját és ezzel együtt az ún. francia iskola tevékenységét. Elismerően ítélik meg a folyóirat általános irányát, demokratikus szellemét, szerkesztőinek antifasiszta magatartását, a békés egymás mellett élésre és a nemzetközi tudományos együttműködésre törekvő társadalmi aktivitását. De élesen bírálják a helyenkénti ellenséges hangú megnyilvánulásokat. Szamarin (II, 43—47) egészen tendenciózusnak tartja a Revue-nek a Veszeloovszkijról közölt cikkét (vö. Ch. Corbet recenzióját Simmons bevezetőjével megjelent *Trough the Glass of Soviet Literature, Views of Russian Society*. New York, 1953 — RLC, 1957, 450—55). Idézhetnők későbbiről R. Triomphe *L'U.R.S.S. et la littérature comparée* c. (RLC, 1960, 304—310) tárgyalagos beszámolónak induló, de elfogult hangoktól nem mentes írását is. Mindazonáltal Szamarin ideológiai különbséget tesz az RLC polgári tárgyilagosságra törekvő tanulmányainak koncepciója, józan hangja és egyes amerikai komparatista lapok szovjetellenesnek minősített tendenciája között.

Az összehasonlító irodalmi kutatások elméletének és módszereinek kidolgozása s főként az elkészített konkrét munkák nagy száma következtében a francia komparatistika vezetőhelyet biztosított magának a nyugati összehasonlító irodalomtudományban — hangsúlyozza Konrad (II, 18). Szamarin is elismeri a több évtizedes munka alatt született eredményeket, bibliográfiai munkálatok hasznosságát, a bennük található tényanyag értékességét. Az európai nemzeti irodalmak kialakulásának és az ezzel együtt járó irodalmi kapcsolatoknak a vizsgálatára a francia irodalomtörténészek nagy figyelmet fordítottak (vö. az RLC évfolyamait), figyelembe vették ezt a kettős folyamatot és töre-

kedtek tudatosítani ezt tényekben és elméletben egyaránt. Ezen a téren a francia komparatisták nagyon sokat tettek — mondja Konrad, Európa irodalmainak XVII—XIX. századi történetét tanulmányoznunk az ő munkáik nélkül lehetetlen (II, 19).

De a nemzetközi kapcsolatoknak az irodalmi folyamat fejlődésében betöltött szerepének megítélésében s abban a kérdésben, hogy az irodalmak összehasonlító tanulmányozása milyen helyet tölt be az irodalmi folyamat általános vizsgálatában, a szovjet szakemberek az alapelvben eltérnek a francia komparatizmus képviselőitől.

Azok a szovjet irodalomtörténészek, akik az RLC, ill. a francia összehasonlító irányzatról bírálólág szóltak, pl. Konrad, Szamarin, Zsirmunszkij, Nyeupokojeva, az alapvető elvi különbségből indultak ki. Zsirmunszkij leszögezi, hogy az összehasonlítás a történeti kutatás metodikai eljárása, amely a különböző módszerek (metodológiák) keretében különböző célokat szolgálhat, de nélkülözhetetlen minden, történeti tanulmányokkal foglalkozó munkában. A módszerek közti különbség a tudományos kutatás alapelveinek különbsége, amelyeket az adott tudományos irányzat világnézete szab meg (II, 100). Az irodalmak összehasonlító tanulmányozásának szovjet eljárását a marxista—leninista módszer általános elvei határozzák meg. A francia komparatiztikában a kutatás tárgya nem az irodalom, mint a valóság tükrözése a maga sajátos történeti és nemzeti formáiban. Baldensperger, Tieghem, Carré és Guyard sem jutott el oda, hogy kidolgozza a kutatás rendszerét és kialakítsa egy olyan tudományos eljárás alapelveit, amelynek a segítségével föltárhatható és megmagyarázható az irodalmi fejlődést meghatározó törvényszerűségeket. A szovjet kutatók szerint ebben rejlik az évtizedek folyamán kidolgozott „francia módszer” alapvető gyengesége.

Az RLC francia tanulmányírói általában szigorúan ragaszkodnak a történeti kutatás kereteihez. A szovjet tudósok élénken vitatják az ún. francia historizmus tartalmát (amelynek célravezető voltát az amerikai kollégák a strukturális vizsgálatok szűkítése érdekében erősen kétségbe vonják). Amíg a marxista összehasonlítás a dialektikus a történelmi materializmusra támaszkodva a marxista irodalomtudományban minőségi változáson megy keresztül, ami elsősorban historizmusának új minőségében nyilvánul meg, a francia historizmus idealista lényegénél fogva nem tud kibontakozni a mechanikus szemlélet béklyóiból. Ezért nem tudja föltárni az irodalmi folyamat alapvető tényezőit, azokat a konkrét történelmi viszonyokat, amelyek az adott korban, az adott országban vagy egy sor országban uralkodnak és meghatározzák a nemzetközi kapcsolatokat vagy a hasonló és egymással összefüggő irodalmi jelenségek létét. A politikai és társadalmi viszonyokat az eszmék sorsát nem lehet eredményesen tanulmányozni a fejlődéstörténeti tényezők, az osztályszempontok és a sokoldalú vizsgálatra ösztönző dialektikus nézőpont mellőzésével. Az RLC évfolyamai a példák sorát szolgáltatják a hatások, az irodalmi kapcsolatok és párhuzamok kutatásának területén a polgári történeti módszer elégtelenségének bizonyítására.

A nemzetközi irodalmi kapcsolatok konkrét megnyilvánulásainak tanulmányozása mellett a francia komparatisták kidolgozták az ilyen tanulmányok elméletét is. Az elméleti munkák közül — Konrad szerint — legérdekesebbek az irodalmi hatás mechanizmusának az általuk javasolt koncepciója, amelynek összetevőit (*émetteur, receptr, transmetteur*: a kibocsátó, a fölvevő és a közvetítő) Van Tieghem rendszerezte. A kutatás sajátosan francia ágát a *succès, fortune, influence* fogalomhoz fűződő elmélet virágoztatta föl. Csakhogy a tényleges irodalmi kapcsolatokat elszakítva vizsgálják azoktól a törvényszerűségektől, társadalmi és történelmi okoktól, amelyek ezeket a kapcsolatokat létrehozzák és fejlődését meghatározzák. Ha az irodalmi folyamatban valamiféle elsőbbséget tulajdonítunk az irodalmi kapcsolatoknak és hatásoknak, akkor e kapcsolatok lényegének megértése lehetetlenné válik. Carré ugyan hivatkozik a hatások bonyolultságára („qui dit influence, dit souvent interprétation, réaction, résistance, combat”), de tartalmának értelmezése eltér a szovjet szakemberek (Konrad, Zsirmunszkij, Nyeupokojeva) sokoldalú elemzésétől. A francia iskola képviselői gyakran az egyoldalú hatások és kölcsönhatások föltárására szorítkoztak, míg az irodalmi hatások többoldalúságát korábban nem vették figyelembe.

A francia tudósok által föltárt irodalmi kapcsolatok és hatások történelmi lényegének értelmezése elsősorban két ponton vet föl problémákat: ez az eljárás elfedi a lényeges jelenségeket és az egyes irodalmi folyamatok jellemzésének teljességét nem teszi lehetővé; ugyanakkor a művek hatása stb. bemutatása mellett, az alkotás művészi sajátosságai alig ismerhetők meg. Ebben is érezteti hatását az a tény, amit az amerikai komparatisták is kifogásolnak, hogy ti. a francia tudósok nem tisztázták pontosan az összehasonlító kutatások tárgyát és célját.

Az RLC és a francia komparatisták tudományos tevékenységét bírálva a szovjet tudósok olyan elvi megfontolásokat igyekeztek bevinni a mai összehasonlító irodalom-

tudomány általános elméletébe, amelyek alapot adnak az elvi vitákra és az előbbre haladásra. A térbeli és időbeli határok kiszélesítésére a sokoldalú vizsgálatok kialakítására tett javaslatuk új feladatokat tűz ki és a tudósok nemzetközi együttműködésének új lehetőségeit veti föl.

HOPP LAJOS

IRODALOM

Revue de littérature comparée, 1921–1963. — J. VOISINE a francia iskola jellemzéséről, Revue de l'enseignement supérieur, 1957, 61–67. — R. ETIEMBLE a francia irányzat és az amerikai irányzat viszonyáról, VF 1963, 101–104. és Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée. Paris 1963, Gallimard. — RENÉ WELLEK — AUSTEN WARREN az általános, összehasonlító és nemzeti irodalomról, a francia irányzatról, Theory of Literature. London 1949, 1954, 38–45. — R. Wellek az összehasonlító irodalom fogalmáról, DAVID H. MALONE M. — F. GUYARD: Összehasonlító irodalom c. könyvéről, Yearbook of Comparative and General Literature. II. Chapel Hill 1953, 1–5, 60–62 — R. Wellek az összehasonlító irodalom válságáról a Chapel Hill-i kongresszuson, Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the ICLA, Chapel Hill 1959, I, 149–159. Az amerikai szerzők cikkelt magyarul idézzük az Irodalomtörténeti Intézet sokszorosított kiadványából: Tanulmányok az összehasonlító irodalomtörténet köréből. I. Bp. 1962. — V. M. ZSIRMUNSZKIJ, I. G. NYEUPOKOJEVA, N. I. KONRAD és R. M. SZAMARIN a francia összehasonlító irányzat bírálatáról vö. az Izvesztija AN SSSZSR Otdel. lit. ijaz. 1959, 177–187–200 és 315–333–347. I. előadásokat. A magyar idézetek az Irodalomtörténeti Intézet sokszorosított kiadványából valók: Tanulmányok... II. Bp. 1962.

*Rivista di Letterature Moderne e Comparete**

Több mint száz éve, 1861-ben vetette fel első ízben De Sanctis a gondolatot, hogy az összehasonlító irodalom a nápolyi egyetemen önálló tanszéket kapjon.

A kulturpolitikus De Sanctis javaslata, amely a Risorgimento egyik nagy eszméjét, a népek közötti kapcsolatok elmélyítését — a tudományban és az életben egyaránt — volt hivatva szolgálni, akkor nem valósulhatott meg. S amikor az elképzelés testet öltött, az olasz szellemi életet már a pozitívizmus uralta, amely a mester eszméit csak aprópénzre válthatta fel.

De Sanctis nagy távlatú koncepciója tanítványainak kezében a nemzeti kultúrák kapcsolatainak kimeríthetetlen és aprólékos, ugyanakkor külsőséges és felszínes feltárására zsuporodott. A „metodo storico”, a történeti iskola, amelynek legfőbb képviselői A. Graf, P. Rajna és Compareschi voltak, elsősorban a „fortune littéraire” és a források kutatására szorítkozott.

Módszerükkel és elveikkel a fiatal Croce elszántan és nagy lendülettel szállt szembe, hogy visszahelyezze régi jogaiba De Sanctis elméletét. Croce elismerte a forráskutatás, a filológiai és életrajzi módszerek szükségességét, ugyanakkor azonban határozottan kijelentette, hogy ezek együttvéve sem elegendőek egy-egy mű megértéséhez és értékeléséhez. A párhuzamkutatás önmagában helyes elv, az összehasonlító módszer azonban sohasem lehet cél, csak eszköz a kutatás gazdagítása, árnyalása érdekében. A művet és az alkotót elsősorban a maga egyediségében kell vizsgálnunk, s csak azután következhet a kapcsolatok kimutatása — mondotta. Croce tehát nem vetette el a történeti iskolát, csak feladatának és szerepének pontos meghatározásával a helyére tette.

A későbbi években Croce nem állt meg a hibák feltárásánál, saját munkáinak tapasztalatait leszűrve, határozott programot adott. Nézete szerint az összehasonlító irodalomtörténet csak akkor lehet eredményes, ha a komplex kutatási módszert követi, s így olvadhat bele az irodalomtörténetbe. Vagyis: „... la storia comparata della letteratura è storia intesa come spiegazione completa dell'opera letteraria investigata in tutte le sue relazioni, collocata nel campo della storia universale... vista in tutte quelle connessioni e preparazioni che la rischiarano”.

A század végén Croce szavai meglehetősen szűk körben hatottak, az irodalomtörténészek zömmel a régi iskola, a történeti módszer nyomdokain jártak. A turini iskola, és annak feje, A. Graf nyomta rá a század utolsó évtizedében megjelent művekre egyéniségét (R. Reiner, Fassó, Segrè). Követőinek munkásságát a mikrofilológia, az

* A Revue de littérature comparée fennállásának 25. évfordulója alkalmából az 1953. 1. számban Orientations en littérature comparée címen több és természetesen a legnagyobb hagyományokkal rendelkező — összehasonlító iskola fejlődését tekintette át. Az olasz irodalommal FRANCO SIMONE foglalkozott Benedetto Croce et la littérature en Italie címen. Cikke mintegy nyolcven évet ölel fel. A háború végéig, a RLMO megindulásáig mutatja be az olasz komparatisták elméleti és gyakorlati tevékenységét. Ismertetésünkben, a lap előzményeit áttekintve, Simone eredményeit és megállapításait vettük át.

adathalmazozás, a szociologizálás, a miliő és előzmény kutatása, a determinizmus jellemezte, hiányzott az esztetikai értékelés, elsikkadt az egyéniség, az alkotó maga.

Ilyen körülmények között hirdette meg Croce az új elvet, amely a történeti iskola útvesztői helyett a figyelmet Croce szerint a legfontosabbra: magára az alkotóra és a műre fordította. A teljesebb kibontakozás a század második évtizedében indult meg, elsősorban a germanisztika körében Croce és Farinelli, a nagy olasz komparatista munkássága nyomán. Az új felfogás a legnagyobb változást Arturo Farinellinél idézte elő, aki korábbi elveinek hátat fordítva, teljes lelkesedéssel Croce mellé állt.

Croce és Farinelli működése nyomán alakult ki az új olasz komparatista iskola, amely fejlődése során egyre inkább igyekezett magát elhatárolni a franciától. Egyik tekintélyes követője, F. Neri már 1937-ben cáfolta Paul Van Tieghem elméletét, kétségbe vonva az összehasonlító irodalomnak mint önálló tudományos diszciplinának a létezését. Neri a komparatistikában Van Tieghem-mel szemben technikát, módszert látott, amelynek csak az a feladata, hogy az irodalomtörténetet szolgálja.

Ebben a korszakban, amikor az egész olasz tudományos világ szinte egyhangúan Croce tanait visszhangozta, keletkeztek a külföldi írókról azok a jelentős esszék, monográfiák, amelyeknek középpontjában — a Crocei komparatista felfogás szellemének megfelelően — az alkotó egyéniségének a vizsgálata állott.¹

1936-ban, visszatekintve az elmúlt évekre, Croce már nagy fejlődésről és jelentős eredményekről beszélhetett. Megállapította: „... il migliore lavoro storico e critico si esplica ora in Italia nelle monografie storico-estetiche dei singoli autori”.

Croce munkásságának, amely az olasz irodalomtudományban rendkívüli jelentőségű volt, megvoltak azonban a maga korlátai, így túlzó egyoldalúsága, amely elsősorban a kultúra és a költészet közötti kapcsolat értelmezésében jelentkezett. Elmélete, amely a művészi tevékenység egyedüliségén nyugodott, nem elégíthette ki teljesen az irodalomtörténetet, amelyben a hagyományok, a kor, az atmoszféra, egy-egy irányzat programja, stb. csak a maga történetiségében vizsgálható.

A két elmélet egyeztetése, továbbfejlesztése Luigi Russóra hárult. Russo, aki a társadalomtörténeti szempontú vizsgálatokat az irodalomtörténetírás egyik elengedhetetlen alapjának tartotta, meglátta Croce elméletének korlátait. Hogy mindkettő, a sokat kárhoztatott „metodo storico” és a Croce-i iskola a legjobban szolgálhassa az irodalomtörténetet, kettéválasztotta a költészet koncepcióját és a költészetant.

Amikor tehát a szövegek eredetiségét kutatjuk, az alkotó egyéniségét elemezzük, épp olyan hasznos, sőt szükséges munkát végzünk, mint amikor a kor ízlését, törekvéseit vagy éppen stílusát vizsgáljuk.

Russo nyomdokain halad Walter Binni. Munkásságában eredményesen hasznosítja a külföldi forrásokra és hatásokra vonatkozó kutatást, anélkül, hogy rehabilitálta volna a történeti iskola, a „metodo storico” módszerét vagy szenvedélyes párhuzam kereséseit.

Csak ebben az értelmezésben érheti el az összehasonlító irodalom igazi célját, így válhat a szilárd alapokon nyugvó és ugyan akkor saját határain túl is jól tájékozódó irodalomtörténet szerves részévé.

Az összehasonlító irodalom fejlődése szempontjából jelentős kezdeményezés volt 1946-ban a RLMC megindítása. Az olasz tudósok körében már régebben élt az igény, hogy a kutatás rendszeresebben, egy folyóirat segítségével folyjon. A fasiszták atmoszférája azonban — különösen a harmincas évek közepétől — nem volt alkalmas erre. A hatalom szűklátókörű provincializmusa egyre inkább akadályozta a tájékozódást bizonyos országok felé, gátolta a nemzetközi kapcsolatok kiépítését s így az olasz irodalom kutatási területe (különösen a kortársi irodalom vonatkozásában) mindjobban összeszűkülte, saját határai közé húzódtott.

A második világháború végén a fasiszta diktatúra összeomlása hozta meg a sorompók felhárzását s ekkor a nagyvilág iránti érdeklődés újult erővel jelentkezett. Az eddig elzárt nagyvilág irodalma felé fordulást még csak növelte, hogy az irodalomtudomány világszerte nagy fejlődésnek indult; egyre bátrabban kezdett dolgozni az értékes hagyományokkal rendelkező történet- és nyelvtudomány szigorúbb, tudományosabb módszereivel.

Amint eltűntek az olasz szellemi élet útjából a mesterséges akadályok, az olasz irodalomtörténészek azonnal hozzáfogtak, hogy kilépve kényszerű elzárkózásukból, megismerkedjenek a világ más országaiban folyó munkákkal s egyben saját eredményeiket is nemzetközi fórumok elé bocsáthassák.

¹ CROCE: Goethe (1918), Shakespeare (1918—1919), Corneille (1919); FUBINI Vignyról ír 1922-ben; LUGLI: Racine (1926), La Bruyère (1935), La Fontaine (1939); ZANCO: Oscar Wilde (1934), Marlowe (1937); GUIDI: Milton (1940); AMORETTI: Hölderlin (1927), VICENTI: Brentano (1928); ERRANTE: Lénau (1935).

Ilyen szempontok vezették a két firenzei professzort, Carlo Pellegrini és Vittorio Santoliti, amikor 1946-ban megindították Rivista di Letterature Moderne c. folyóiratukat (később bővült a cím a „comparate” jelzővel).

A negyedréte alakú RLMC évenként négyszer jelenik meg Firenzében a tekintélyes Sansoni cég kiadásában, számonként mintegy 100–130 lapnyi terjedelemben. Az első és szerény kiállítású évfolyam szerkesztőbizottsága – Alda Croce (Nápoly), Arturo Cronia (Pádova) és Carlo Tagliavini (Pádova) – az évek során egyre bővült. Ma húsz tagból áll, köztük találjuk a polgári világ számos neves irodalomtörténészét (Damaso Alonso, John Hopkins, Ch. Dedéyan, Mario Praz, E. M. W. Tillyard, R. Lebègue stb.).

Az első évfolyamok rovatai tanulmányokra, recenziókra, hírekre (Note) és a folyóirat-repertóriumra oszlottak. (Meglepően gazdag hír-rovata, kivételesen jól tájékoztatta az olvasót a nemzetközi tudományos élet eseményeiről.) A lap beosztását végig megtartotta, az utóbbi években bővült a „Varietà” rovattal, amely formai változást jelent mindössze, mert a lap addig is közölt ismeretlen szövegeket, különösebb érdeklődésre számot tartható közleményeket, vitacikkeket, csak éppen külön rovatba való gyűjtésüket mellőzte.

A folyóirat megindulásakor közölt előszó summázza a szerkesztők célkitűzéseit, az irodalomról vallott felfogásukat. Részletesebb ismertetése annál inkább szükséges, mert a RLMC szerkesztői és munkatársai gárdája jelentette ebben az időben sőt napjainkban is, az összehasonlító, azaz a „modern” irodalomtörténetírás műhelyét. (Pellegrini és Santoli egyéb munkájukban is sokat foglalkoztak elméleti és módszertani problémákkal.)

A programnyilatkozatot olvasva nem szabad meglepednünk keletkezésének évéről, 1946-ról (a lap hír-rovata is gyakran emlékeztet erre, egyre-másra közli a háborúban elpusztult köz- és magángyűjtemények szomorú híreit!) és helyéről: a több mint húsz éves fasizmus nyomása alól alighogy felszabadult Itáliáról. A körülmények magyarázzák a szerkesztők túlzó kozmopolitizmusát, az írói republika nemzetek felettiségének erőltetett hangsúlyozását, amely a fasizmus fékevesztett nacionalizmusa, faji öntudata elleni tiltakozás. Mindezekből következően mossák el egy-egy irodalom, egy-egy ország történelmi és társadalmi sajátosságait egy teljesen utópisztikus elképzelés jegyében. Mint a szerkesztők vallják: „... convinti come siamo, che *esista una sola letteratura, quella mondiale*, che si esprime di necessità in differenti linguaggi e in modi diversi, ma per questo non cessa dall'essere fondamentalmente una”.

Tagadják a nemzeti irodalom létezését, kivételt csak a göröggel tesznek, mert abból származott az egész nyugati civilizáció irodalma. Felfogásuk szerint a provanszál irodalomtól kezdve az irodalomból éppúgy, mint a filozófiából, a festészetből, az építészetből vagy a vallásból hiányzik a nemzeti jelleg. Egy nemzet irodalma egy hatalmas organizmus sajátos része és nem önmagában lezárt organizmus.

A mondottakból következik, hogy egy-egy nemzet irodalmán belül nincs irodalmi folytonosság, nincs kapcsolat Goethe és a Hildebrand-ének között egyrésztől, másrésztől Goethe nem érthető pl. Shakespeare és Voltaire, illetve az antik szobrászat vagy Winckelmann nélkül.

A világirodalom egységes egész (számukra már megvalósult a goethei Weltliteratur!), amely mind az öt kontinens irodalmát felöleli. (Goethehez azonban mégsem teljesen hűek, mert szemük elől tévesztik a goethei értelmezés perspektíváit, azt a hosszú folyamatot, amely még Goethe számára is szükséges ahhoz, hogy a nemzeti irodalmak összeolvadásának, a nagy szintézisnek a folyamata végbemehessen.)

A koncepcióhoz híven érdeklődésük messzire kiterjed: „... il continente russo che dal Baltico e dal Mar Nero si estende fino al Pacifico, in cui s'incontra con la civiltà anglosassone”.

A világot jelentő kör közepe „a kulturális fogalmat, gondolkodásmódot, etoszt és bizonyos művészi és kifejező formákat jelentő Európa”, szívében Itáliával és Frankhonnal.

Az előszó határozottan állást foglal a századok során felgyűlt mesterséges kategóriák és disztinkciók száműzése mellett. A lap minden kor, minden nép irodalma felé egyforma érdeklődéssel kíván fordulni. A szerkesztők nagy figyelmet szentelnek a kortárs irodalomnak, ki akarják venni részüket a kor, a fejlődés harcaiból, mint ahogy erre az előszó utolsó mondata, egy Sartre-idézet utal: „Nous ne voulons rien manquer de notre temps, peut-être en est-il de plus beaux, mais c'est le nôtre; nous n'avons que *cette vie à vivre, au milieu de cette guerre*”.

Az előszóból következik, hogy a lap összehasonlító irányú. Érdekes módon mégis gondosan kerüli a „letteratura comparata” vagy a „comparatista” fogalom említését, hogy majd néhány év múlva címébe is felvegye.

A Rivista di Letterature Moderne (később) Comparate rendelkezésünkre álló évfolyamait átnézve nyilvánvaló a szerkesztők szándéka, hogy az előszóban hirdetett elveket a gyakorlatban is megvalósítsák (ennek egyik külsőséges jele, hogy a folyóirat több nyelven is közöl cikkeket).

A folyóirat cikkeinek, tanulmányainak gondosabb áttanulmányozása után úgy látjuk, hogy a szerkesztők elsősorban azokkal a nagy irodalmi mozgalmakkal és áramlatokkal foglalkoznak, amelyek egy időben jelentkeznek több nemzeti irodalomban és általános irodalmi áramlatoknak tekinthetők. Ezzel összefüggésben mellőzik az aprólékos párhuzamok, a két vagy több irodalom közötti kapcsolatok, kölcsönhatások filológiai vizsgálatát.²

A folyóirat cikkeiben jelentkező másik tendencia a Croce-i irányhoz nyúlik vissza. Innen a sok portré, az alkotó személyének, az alkotás folyamatának elemzése.³ Ebbe a kategóriába sorolhatjuk két író, két alkotó személyiségének az összevetését.⁴

Feltűnően kevés az elméleti érdeklődésű tanulmány, s ha egy-egy mégis akad, az inkább egy író kapcsán, helyesebben ürügyén történik (T. Panni: *Umanità e arte in Franz Kafka*, Nemi D'Agostino: *Ideologia del Marlowe*).

Az Előszó hangoztatta a más népek irodalma és a kortárs irodalom iránti érdeklődést. Ennek a kötelezettség-vállalásnak meg is találjuk a nyomait, bár a cikkek zömmel olasz illetve francia irodalom központúak, mint ahogy „az Európát jelentő kör közepe Olasz- és Franciaország”. Érdeklődéssel fordulnak azonban az angol, amerikai és német irodalom felé, sőt a svéd és a skandináv irodalom előtt is megnyitják a folyóirat hasábjait. A szláv irodalmakkal több cikk foglalkozik (J. Marchiori: *Il verismo di Borisav Stanković, narratore serbo*, Damiani a bolgár Aleko Konsztantinov munkásságát mutatja be, A. Guarnieri Ortolani Dosztojevszkijt elemzi). A magyar irodalom is szóba kerül a lap recenziós rovatában. A Hír-rovat megemlékezik a magyarországi olasz tárgyú munkák megjelenéséről.

Gazdag a folyóirat szövegközlése. G. Pellegrini bemutatja B. Brentano, A. v. Chamisso és A. W. Schlegel kiadatlan leveleit, R. Serra pedig Colette-ről és Nietzsche-ről közöl új adatokat. A mai irodalommal — az említett bolgár és szerb írók kívül — két jelentősebb cikk foglalkozik: L. Camerini a mai brazil irodalmat és Jorge Amadot ismerteti, A. Celli pedig Willa Cather regényeit elemzi. (A Sartre-i mottó megvalósítása azonban még részben sem sikerült.)

Említésre méltó még F. Picco tanulmánya *Il dipinto di Breughel e la Tentation de Saint Antoine del Flaubert*, amely szellemesen mutatja be a *Tentation* keletkezésének körülményeit, az ifjabb Peter Breughel (1564—1638) képének Flaubertre tett hatását.

A RLCM az olasz irodalomtörténetírás legjobb hagyományait követi. Egyszer-smind friss kezdeményezéseivel tűnt fel az olasz szellemi életnek a fasizmus és a háborús évek alatti kényszerű pangása után. Munkatársai gyorsan reagáltak a nagyvilág problémáira, frissen bekapcsolva az olasz irodalmi életet és közvéleményt a háború után újjáéledt irodalomtörténet vérkeringésébe.

Cikkeiben az élet és a művészet, az irodalom és a tudomány szerves egységben találkozik. Az alkotóművész elemzése, egyéniségének jellemzése éppúgy nem hiányzik, mint a kor bemutatása.

A mai olasz iskolát egyaránt jellemzi a régi olasz és francia történeti iskola eredményeinek a felhasználása és a Croce-i elvek higgadtabb továbbfejlesztése. Éppen az utóbbival adott termékeny indítást a későbbi években az amerikai iskolának.

T. ERDÉLYI ILONA

² FRANCO SIMONE: La coscienza della Rinascita negli umanisti francesi, A. CRONIA: Linguaggio poetico e poesia riflessa negli studi slavi, S. BALDI: I relitti medievali delle ballate popolari della Rinascita negli umanisti francesi, A. BUCK: L'Italia e gli albori dell'Umanesimo tedesco, C. PELLEGRINI: Il Petrarca (és általában a petrarchismo) nella cultura francese, G. WEISE: L'elemento eroico nella letteratura inglese del Seicento c. cikke elsősorban a barokk kérdését vitatja. Nagyon tanulságos W. BINNI cikke: Le traduzioni preromantiche, amely a XVIII. sz. második felében az olasz fordítók más irodalmak iránti érdeklődését kíséri nyomon. Azt vizsgálja: miként fordul az olaszok figyelmé az angol és német írók felé, akikkel részben már a francia fordításokon keresztül megismerkedtek. Jelentőségüket még inkább emeli, hogy ezek a művek olyan új eszméket, motívumokat honszítanak meg az olasz irodalomban, amelyek nélkül nem lett volna lehetséges a romantika elterjedése. Hogyan egyengette tehát az európai preromantika az olasz romantika útját?

³ A. BRUZZI: La sensibilità di Anatole France nei „Carnets intimes”, M. GABRIELI: Selma Lagerlöf, M. PRAZ: Jane Austen stb.

⁴ A. GUARNIERI ORTOLANI: Dosztoevszkij i Italo Svevo, G. CAPONE BRAGO: Una pagina del Guyau e il „Naufrago” del Pascoli, C. PELLEGRINI: Introduzione a Beaumont e a Fletcher, A. LYTTON SELLS: Boccaccio, Chaucer and Stendhal, M. PRAZ: Byron e Foscolo.

A folyóirat az alcím megjelölése szerint „Revue internationale d'études littéraires”. Koppenhágában jelenik meg a két neves dán tudósról: R. C. Raskról és H. C. Ørstedről elnevezett alapítvány szubvenciójával. Szerkesztői Steffen Steffensen és Hans Sørensen koppenhágai egyetemi tanárok. Évente négy száma lát napvilágot, gyakoriak az összevont számok, valamint az egy-egy íróval, költővel, problémakörrel foglalkozó tanulmányok közlésének szentelt számok. Alapítása óta három melléklete jelent meg, tulajdonképpen ezek sem ütnék el jellegükben és külsejükben a folyóirat számaitól.

A folyóirat Magyarországon hozzáférhető kilenc évfolyamát (1954-es, IX. kötet — 1962-es, XVII. kötet 1—2. sz.) abból a szempontból vizsgáltuk át, hogy cikkeik mennyiben tükrözik a nyugati összehasonlító irodalomtudomány nézeteit és eredményeit. Bár a komparativizmus problémáival elméleti síkon foglalkozó írásokat nem találtunk, a gyakorlatibb jellegű, konkrét kutatási területeket földolgozó tanulmányok értékes tanulságokkal szolgálhatnak számunkra is.

Az Orbis Litterarum nem kifejezetten összehasonlító jellegű folyóirat, szép számmal találhatók benne egy-egy életpályát vizsgáló, szövegkritikai, stilisztikai, esztétikai és egyéb dolgozatok is. Általános beállítottságára a járt utak keresése, a polgári irodalomtudomány tradícióinak ápolása jellemző. Emellett a tanulmányok meglehetősen olvasmányosak, témaválasztásuknál fogva az irodalomkedvelők szélesebb táborának érdeklődésére is számot tarthatnak. Tehát általában nem foglalkozik csak tudományos szempontból érdekes, filológiai részletproblémákkal és nem ad helyet merész, „formabontó” esztétikai nézeteknek sem. Antifasiszta, de egyben elzárkózik a szocialista országok irodalomtudományi kérdéseinek ismertetésétől is. Ez egyébként nagyjából jellemző az egész skandináv irodalmi szemléletre.

Ha azt a földrajzi területet vizsgáljuk, amelynek irodalmi életéről és problémáiról a folyóirat számot ad, láthatjuk, hogy az Orbis Litterarum kizárólag nyugat-európai és észak-amerikai témákkal foglalkozik. Ezen belül természetesen szép számmal találhatók klasszikus témák feldolgozásai, ill. klasszikus vonatkozású írások. A kelet-európai irodalmat egyetlen tanulmány képviseli: a XV. kötetben G. Malancsuk az ukrán líráról ír (174—183). A hosszabb történeti vizsgálódás után a szovjet-ukrán költészettel csak egészen röviden, az emigráció jóismert nézőpontjából foglalkozik. Két további írás olyan problémákat érint, amelyek mind földrajzilag, mind esztétikai vonatkozásaik tekintetében fokozottabb mértékben érdekelhetik a szocialista országok irodalomkutatóit is: Wilhelm Emrich *Die poetische Wirklichkeitskritik Franz Kafkas* címmel a XI. kötetben (215—228), Helge Hultberg *Bert Brecht und Shakespeare* címmel a XIV. kötetben (89—104) adta közre tanulmányát. (Ez utóbbira később visszatérünk.) Ezekről eltekintve az érintett irodalmi témák és problémák kivétel nélkül az említett földrajzi területtel, nevezetesen a német, angol, francia, olasz, spanyol, skandináv nyelvtérrel kapcsolatosak. A folyóiratban nyelvi is érvényesül a nemzetközi jelleg, amennyiben a cikkel különböző, elsősorban francia, német, angol, kisebb részben olasz és spanyol nyelven jelentek meg. A skandináv szerzők, akik pedig szép számmal szerepelnek a lapban, nyilván a nyelvi nehézségekre való tekintettel valamelyik világnyelven teszik közzé írásaikat. (Egyébként megjegyzendő, hogy a folyóiratban sajnálatos módon kevés a skandináv irodalommal kapcsolatos írás, holott az Orbis Litterarum éppen nemzetközi jellegénél fogva igen alkalmas volna arra, hogy jobban megismertesse Európát az északi kultúrával.)

A folyóirat kilenc évfolyamában kimondottan a komparativizmus elméleti kérdéseit tárgyaló írást nem találtunk. A 2. mellékletben (1958) azonban néhány olyan tanulmány is olvasható, amely felvet bizonyos érveket az összehasonlító irodalomtudomány mellett vagy ellen. Így például F. J. Billeskov Jansen koppenhágai professzor *Une école norvégienne d'esthétique littéraire* c. írásában (21—28) századunk két híres északi irodalomtörténészének, Peter Roksethnek és C. V. Holstnak esztétikai nézeteit méltatva elismeréssel emeli ki, hogy mindketten elsőrendű fontosságúnak tartották az irodalomtörténeti szempontú vizsgálatot, amivel együtt járt, hogy fokozott figyelmet szenteltek az egyes írók kortársainak, irodalmi elődeinek stb., vagyis kiterjedt összehasonlító irodalomtörténeti tanulmányokat folytattak. Az ugyancsak dán Mogens Brøndsted *Prolegomena zu einer Methodik* c. írásában (40—47) viszont az irodalmi mű vizsgálata módszerének alapvető és elsődleges szempontjaként az esztétikai szempontot említi, csak ezután tartja szükségesnek a mű összehasonlítását a szerző egyéb írásaival és a korral.

A különböző nézetek tehát szemmel láthatóan ellentétesek egymással, ha nem is antagonisztikus formában. A komparativizmussal kapcsolatos újabb amerikai teóriák

hívei, akik szerint a mű irodalomelméleti szempontból történő megközelítésénél is nagy szükség van az összehasonlító irodalomtudományra (sőt az irodalomtudomány e két ága náluk szinte egybeesik), mindenesetre bizonyítékul hozhatnák fel Fritz Dehn írását is (*Anmerkungen zur Frage einer existentiellen Literaturbetrachtung*, 48—58), amely gazdag összehasonlításokkal tárgyalja a mai európai irodalom egzisztencialista vonásait. Ez a közérdekű, fontos irodalmi kérdés valóban megoldhatatlan volna kellő komparativisztikai megalapozás nélkül. (Egyébként ilyen szélesebb körű vizsgálódásról aránylag keveset olvashatunk a folyóiratban.)

Nem könnyű a gazdag problematikájú, szétágazó tanulmányanyag csoportosítása. Az alábbi csoportosítás nem követ semmiféle tudományos igényű rendszerezést, célja csupán az, hogy valamennyire áttekinthetővé tegye a tanulmányok tömegét.

1. Meglehetősen nagy számban fordulnak elő olyan írások, melyek vizsgálódásának középpontjában valamilyen kiemelkedő irodalmi személyiség áll. Ezeknek egy része két személyiséget nem egyiknek másikra gyakorolt hatása, hanem kortársi *egymasmelletti*sége szempontjából vet össze. A sort Werner Kohlschmidt tanulmánya nyitja meg (*Der deutsche Frühexpressionismus im Werke Georg Heyms und Georg Trakls*, IX. 5—17 és 100—119), amelynek első részében a szerző a Heym és Rilke költészetében előforduló közös motívumokra hívja fel a figyelmet (abnormitás, nagyváros, öngyilkosság, halál stb.), második részében pedig Heymet Traklallal hasonlítja össze. Szerinte Heym harsányabb, erőteljesebb, kevésbé szubjektív, míg Trakl szubjektívebb, árnyaltabb, zeneibb. Ebből azt a következtetést vonja le, hogy Heym a naturalista, Trakl a szimbolista hagyományt képviseli a korai expresszionista költészetben. Így tehát a szerző induktív módszerrel két személyiség összehasonlításától egy irodalmi irányzat két összetevőjének elemzéséhez jut el. Ugyancsak két személyiséget hasonlít össze Eudo C. Mason *Thomas Mann und Rilke* c. írásában (XIII. 15—26), melyben először Rilke és Thomas Mann „közös elvi kiindulópontját” (?) vizsgálja: mindketten a biológiai determináltság dekadens indítékát tették magukévá, és így társadalmon kívülieknek, magánosnak érezték magukat. De nagy különbség köztük az, hogy mikor Thomas Mann „igenli” (bejaht) a polgárságot, akkor a haladó, klasszikus polgári hagyományok mellett áll ki, viszont mikor Rilke megtagadja a polgárságot, egyidejűleg sosem tagadja meg saját prágai kispolgári származását. A szerző szerint jellemző, hogy éppen Rilket mennyire megbotrányoztatta a *Halál Velenében*. Mason tanulmánya, amely a kilenc évfolyam egyik legkiemelkedőbb írása, még sok érdekes adalékkal szolgál nemcsak a két nagy irodalmi személyiség, hanem a polgár művész állásfoglalásának megítéléséhez is. Thomas Mann és Rilke elágazó útját sok tekintetben a polgárság kétfajta, egymásnak ellentmondó állásfoglalásaként mutatja be. A tanulmány azt példázza, hogy miként lehet ilyen jellegű vizsgálódások kapcsán fontos társadalmi kérdések megoldásához is közelebb kerülni.

Más dolgozatok azt vizsgálják, hogyan hat egy kiemelkedő irodalmi személyiség a másokra. Roger Bauer *Paul Claudel et Richard Wagner* c. tanulmányában (XI. 197—214) Claudelnek Wagner iránt érzett csodálatát dokumentálja, számos idézettel is alátámasztva mondanóját — többek közt egy olyan kitételrel, mely szerint Claudel a materializmus-ellenes harc hőst látta Wagnerben. A személyiség hatását a művek hatása kíséri: a szerző stilisztikailag is bebizonyítja, hogyan hatottak Wagner zenedramái Claudel drámáira. A tanulmány azért is figyelmet érdemel, mert a művészetek két különböző területének egymásra gyakorolt hatását kutatja. Már témája miatt is érdekes (hiszen nálunk csak újabban művelt irodalomtörténeti területre vezet el,) C.A. Munk Nielsen *Eyvind Johnson und Thomas Mann* c. tanulmánya (XIII. 27—43). Főleg a szegény sorból származó E. Johnsonnal, századunk svéd irodalmának egyik legnagyobb alakjával foglalkozik és tulajdonképpen az ő írói pályáját ismerteti a tanulmány annak egyidejű bemutatásával, hogy miként hatja át, termékenyíti meg Thomas Mann E. Johnson életművét. Különösen a *Varázshegyek* és Johnson *Krilon-ciklus*ának gondolati egyezését mutatja be a motívumkutatás módszerével. Ugyancsak figyelemre méltó Helge Hultbergnek Shakespeare Brechtre gyakorolt hatását kutató, már említett tanulmánya, a kilenc évfolyam egyetlen olyan írása, amely szocialista realista író életművének bizonyos vonatkozásait összehasonlító módszerrel kutatja. Rámutat arra, hogy bár Brecht nagyrabecsülte Shakespeare zsenialitását, színházát mégis az idejétmúlt burzsoá színház első példájának tartotta, és dramaturgiai megújulást hirdetett a shakespeare-i színházzal szemben. Ezután a Brecht darabjaiban föllelhető shakespeare-i elemekről, motívumokról, utalásokról olvashatunk. A tanulmány nagyobb része tehát egyfajta sajátos, negatív reakciót kiváltó hatást mutat be. Végül említett érdemel Carl Vikner *Gide et Dostojevsky* c. írása (XV. 143—173), amely Gide-nek Dosztojevszkijről szóló könyve alapján vizsgálja ez előbbinek a nagy orosz íróról alkotott véleményét, elsősorban annak kapcsán, hogy mit tart Gide Dosztojevszkij regényalakjairól.

Néhány írás annak bemutatására törekszik, miként hat bizonyos *országnak* vagy az ország *lakóinak* ismerete egyes irodalmi személyiségekre. Emil Staiger *Goethes Weg zur klassischen Kunst* c. tanulmányában (IX. 65—85) azt fejtegeti, miként hatott Goethére olaszországi útja. Ezenkívül kimutatja a klasszicizmus és a reneszánsz művészetének hatását is. Hogy milyen inspirációt jelentett a természeti szépségekben és kultúrkincsekben gazdag Olaszország más költőknek is, azt tanúsítja még Bonaventura Tecchi tanulmánya: *Rilke in Italia* (XI. 53—63). Nem az országnak, hanem az ország népének (és nem utolsósorban az e néppel kapcsolatos konvencionális nézeteknek) hatását kutatja Frederic Fleisher *Swedes in the Published Plays of O'Neill* c. írásában (XII. 99—103). Közli, hogy melyik O'Neill-darabokban találkozhatunk svéd hősökkel, majd kifejti az írónak a svédekkel kapcsolatos ismereteit, nézeteit. Műveiben a svéd férfiakat nagydarab, erős, szentimentális, gyerekes hősök formájában mutatja be. Igyekszenek szabadulni a tengertől, minden vágyuk egy kis farm, de kitörési kísérleteik nem sikerülnek. Északi nőalakjait O'Neill nem rajzolja meg ennyire határozott körvonalakkal. A dolgozat szerzője foglalkozik azzal a nyelvi jellemzőkkel is, amellyel O'Neill a svédek angol beszédét bemutatja, bár ennek helyességét illetően számos fenntartása van. Végző következtetése szerint O'Neill szimbolikájában a svédek a tenger tipikus vándorait jelképezik. Fleisher tanulmánya jó példája annak, hogyan lehet részletkérdések feltárásával kiemelkedő irodalmi egyéniségek műhelytitkainak lényeges vonásaira rávilágítani.

A külföldnek az irodalom nagy alakjaira gyakorolt hatása szorosan kapcsolódik ahhoz, hogy miként hat az *irodalmi személyiség külföldön*. Ilyen tárgyú Peter Demetz *Englische Spiegelungen R. M. Rilkes* c. írása (XI. 18—30), melyben az adatközlés mellett a kérdés elméleti megvilágítására is törekszik. Szerinte, mikor egy idegen költőt lefordítanak, vagy egyéb módon akarnak megismertetni bizonyos ország közönségével, nem a költő és az idegen olvasóközönség áll egymással szemben, hanem két különböző nemzeti tradíció. Ez határozza meg, hogy az illető milyen hatást fejt ki külföldön. Ha van hatás, úgy az elsősorban a tradíciók egyezéseinek köszönhető. Ezután ismerteti az angol Rilke-fordításokat és ezek fogadtatását. Rilkének az élő irodalomra gyakorolt hatását Hugh MacDiarmid, W. H. Auden, Stephen Spender és mindenekelőtt Sidney Keyes műveiben véli fölfedezni. Stellan Ahlström *Strindberg et la critique française de son époque* c. tanulmánya (XIII. 133—140) jellegénél fogva igényelné a szintetizáló összefoglalást, ez azonban elmarad.

Megint más kérdés az, hogyan hat valamely *irodalmi irányzat* vagy *korszak* az irodalom egyes kiemelkedő személyiségeire. E kutatási területen mozog Asbjørn Aarnes, aki tanulmányában (*Flaubert et le romantisme*, XII. 129—145) meglehetősen bonyolult irodalomtörténeti probléma kifejtésére vállalkozott. Ugyancsak ide kell sorolnunk Friedrich Wilhelm Wodtke *Die Antike im Werk Gottfried Benns* c. tanulmánya (XVI. 129—238), amely egy kérdés széleskörű feldolgozásának igen jó példája. Minenekelőtt elemzi Benn klasszicizmus iránti vonzódásának indítékait (francia anya, humanisztikus német gimnázium és főként Nietzsche hatása). Minthogy Benn Nietzschének a klasszikus kultúráról szóló tanítását teszi magáévá, nem a goethei tradíciót folytatja. Wodtke ezután ismerteti Bennnek a klasszikus mitológia hőseiről és ezek szimbolikájáról alkotott felfogását. Benn szembeállítja a görögség naiv életörömét a technicizmus embertelen racionalizmusával. A húszas években görögség-csodálata elmélyül, már kevésbé szenvedélyes és felszínes, az antikvitásban azt keresi, ami napjainkban is hat. Itt — a szerző szerint — már mutatkozik rajta a görög halálkultusz hatása, a dionüszoszi monda mellett megjelenik az orfeuszi, Nietzsche hatását (extázis) Spengleré (történelmiség, kultúrkörök) váltja föl. Spenglernek a nyugati világ hanyatlásáról szóló tanítása homályosabbá teszi Benn költői képeit is, előkerülnek az antikvitas elmúlást, halált, sorsszerűséget felidéző, dezilluzionizáló képei. Ezek saját költői válságát is tükrözik. Wodtke tanulmánya elsősorban azért igen hasznos, mert az összehasonlító irodalomtudományi fejtegetésen keresztül voltaképpen a költői egyéniség fejlődését is bemutatja.

2. A tanulmányok másik csoportjába azokat az írásokat sorolhatjuk, amelyek valamely *irányzatot*, *korszakot*, az *irodalom nagyobb összefüggéseit* kutatják a komparatívistika szempontjából. Kohlschmidt G. Heym és G. Trakl költészetét bemutató tanulmányának ismertetésénél pl. utaltunk már arra, hogy a szerző miként hasonlítja össze írásában a korai expresszionizmus két összetevőjét, a naturalista és a szimbolista hagyományt. Más dolgozatok azt tárgyalják, miként hat valamilyen *irodalmi irányzat* egy másikkra. Ilyen írás az amerikai Henry Peyre *L'Influence des littératures antiques sur la littérature française de l'époque contemporaine* c. igen alapos tanulmánya (IX. 140—157), amely tulajdonképpen a húszas-harmincas évekig, tehát elsősorban a szimbolizmusra gyakorolt hatása alapján, művek és motívumok hatásának bemutatásával vizsgálja a klasszikus görög költői hagyományt.

Bizonyos irodalmi korszakok, irányzatok hatása gyakran nehezen választható el egyes történelmi korszakoknak vagy a társadalomnak az irodalomra gyakorolt hatásától. Láthatólag ilyen irányú vizsgálatot tűzött ki célul Elias Bredsdorff, aki *Nonsense in the Nursery* c. tanulmányának (X. 335—364) megírásakor az összehasonlító irodalomtudomány egyik kevéssé járt útján indult el, s megállapításai közül jónéhány folklorisztikai és társadalomtudományi szempontból is jelentős. Kutatja a gyermekversek születésének társadalmi indítékait (pl. mikor melyik nevezetes és félelmetes történelmi alakkal ijesztgették a gyerekeket), egyes, ma már értelmetlen kiszámoló versikékben kimutatja a számok régi szóalakját, homályos szókapcsolatokat old meg a bennük szereplő személynév (gyakran korabeli gúnynév) eredetijének kimutatásával. Nem ritkán az Edda-történetekben, az angolszász mondavilágban talál rá a gyermekversek történeti motívumára. A tanulmány második része a folklórnak a műköltészetre gyakorolt hatásával, vagyis az ún. „nonsense”-vers Angliában igen erős műköltészeti hagyományával és megújulásával foglalkozik. Többek közt megemlíti Goldsmith, Ch. Lamb, L. Carroll, Kipling, Chesterton, A. A. Milne ide tartozó műveit. Egy másik szerző, Thorkild Bjørnvig *Die Bedeutung des Weltkrieges für Rilke und sein Werk* (XI. 3—17) c. tanulmányában viszont azt vizsgálja, hogyan hatott Rilkére az I. világháború. Szerinte a hatás elsősorban abban mutatható ki, hogy Rilke verseiben a háború alatt és után a feltámadó lelkiismeret szólal meg és visszatalál a tradícióhoz, érzi, hogy köti a kulturális hagyomány. A tanulmány érdekessége, hogy ily módon kettős összehasonlítást végez, mert nemcsak azt kutatja, hogyan hatott a költőre a háború, hanem vizsgálja az életművének háború előtti és utáni szakasza közti különbséget is. Komparatvizsztatika szempontból figyelmet érdemel Carl Roos tanulmánya (*Nordische Elemente im Werk Heinrich Heines*, XI. 150—165), amely egyszerre több összehasonlítási szempontot is felvet. A szerző Heine északi témáit, ilyen irányú érdeklődését a német romantika szellemében gyökerezetteti. Föl sorolja Heine német nyelvű forrásait (a költő nem olvasott egyetlen északi nyelven sem), és a verseiben a ködös, jeges, komor, magános északról alkotott képet a korabeli német romantika túlzó előítéleteire vezeti vissza. Összegyűjti a tájképen kívül jelentkező egyéb motívumokat is (északiak harciassága, vérszomja, a hőskor letűnésének szomorú szükségessége stb.), valamint azokat a hősöket, akikre e motívumok valamiképpen vonatkoznak (elsősorban Sigurd—Siegfried), sőt bizonyos, az északi mondákra emlékeztető nyelvi-stiláris fordulokat is. Vizsgálódásai során Roos nemcsak a germán hőskor, hanem bizonyos folklorisztikai elemek, sőt egyes régi irodalmi emlékek hatását is kimutatja Heine műveiben, így tanulmányát a jól összefogott, komplex összehasonlító irodalmi kutatás egy példájának tekintjük. Módszerait tekintve egyoldalúbb, de hasonlóképpen érdekes tanulmány Howard White írása (*Politics in Shakespeare*, XIII. 101—125), melyben a Shakespeare-drámákban jelentkező politikai utalásokat, messzebbmenően Shakespeare egyéni, haladó politikai koncepcióját mutatja ki az egyes darabok, illetve bizonyos visszatérő motívumok összehasonlításával.

Már utaltunk rá, hogy számos tanulmány foglalkozik a népköltészetnek a műköltészetre gyakorolt hatásával. Az ilyen jellegű vizsgálódási szempont elsősorban E. Bredsdorff írásában és Roos Heine-tanulmányában mutatható ki. Ide sorolhatjuk kiegészítésül Friedrich v. der Leyen *Der kleine und der grosse Klaus* c. dolgozatát (X. 407—416), melyben azt kutatja, hogyan lett egy Európa-szerte ismert, több évszázados és pl. Aretinónál is kimutatható vándormese-motívumból H. C. Andersennél eredeti, művészi mese.

3. Végül számos összehasonlító jellegű tanulmányban az irodalmi művön van a hangsúly (jóllehet a tanulmányírók gyakran két irodalmi személyiség összehasonlítására használják fel a művek vizsgálatát). Ezek egy része két vagy több művet hasonlít össze, igen gyakran a közös motívumok kimutatásával. A IX. kötetben olvashatjuk Maurice Gravier *Georg Büchner et Alfred de Musset* c. írását (29—44). A tanulmány szerzője tulajdonképpen Büchner *Leonce und Leona* és Musset *Fantasio* c. romantikus komédiáját hasonlítja össze, a két darab szereplőinek jelleme közti különbségek kimutatásával. A Jolivet viszont két regényt állít párhuzamba (*Corinne ou l'Italie de Madame de Staël et l'Improvisateur de H. C. Andersen*, X. 389—396) és az összehasonlítás alapjául szolgáló közös vonások kimutatása után Andersennek adja a pálmát, mert leírásai sokkal életszerűbbek, természetleírása is sikerültebb, ezenkívül nemcsak a felső tízezet, hanem az alacsonyabb néptömegeket is bemutatja. Érdekes szempontot vet föl Oscar Seidlin *Ironische Bruderschaft* c. tanulmányában (XIII. 44—63), melyben Thomas Mann *Joseph der Ernährte* és Laurence Sterne *Tristram Shandy* c. regényét veti egybe és felhívja a figyelmet Thomas Mann finom humorára. Ez nem azt jelenti, hogy humoros írónak lehetne nevezni, de a vidámság méltányolása (ezt több idézettel támasztja alá) közeli lelki kapcsolatba hozza a humor nagy angol mesterével.

Érdeemes felsorolni néhány olyan írást, amelyekben az összehasonlítás alapja bizonyos közös motívumok kimutatása. Ph. Jolivet *Le motif de la peste chez Albert Camus* c. tanulmányában (XIII. 162—168) a *La Peste* és az *Etat de siège* alapján fejti ki a pestis-motívum szerepét Camus-nél. Erik Michaëlsson *L'eau, centre de métaphores et de métamorphoses dans la littérature française de la première moitié du XVII^e siècle. Le miroir de l'eau et le déluge* c. írásában (XIV. 121—173) a víz motívumának megjelenését és ennek filozófiai és művészi vonatkozásait vizsgálja. Kurt Reichenberger pedig abból a Buffonnál, Pascalnál is megfogalmazott tételtől kiindulva, hogy „a szem a lélek tükré”, *Auge und Blick als lyrisches Motiv in Baudelaires Fleurs du Mal* c. dolgozatában (XVI. 98—121) a baudelaire-i versciklus 126 verséből 75-ben előforduló szem, tekintet, pillantás-motívumot tárgyalja. Tanulmánya, amely példákkal gazdagon illusztrálva mutatja be, mint jellemeznek Baudelaire-nél a különböző színű, pillantású szemek különböző embertípusokat, tulajdonságokat, lelkiállapotokat, különösen azért érdemel figyelmet, mert fontos adalékokkal járul hozzá az impresszionista-szimbolista stílus vizsgálatához.

Végeredményben ugyancsak műveket hasonlított össze tanulmányában Sollok Johansen, de abból a szempontból indul ki, hogy miként jelentkezik bizonyos filozófiai probléma egy írói oeuvre-ben (*Das Problem der Verantwortung in Sigrid Undsets schriftstellerischem Werk*, XV. 218—222). A felelősség Undset regényeinek fő problémája. Műveiben a legkülönbözőbb feldolgozásban jelentkezik. Johansen azt kutatja, mi a viszonya e kérdéshez Undset regényalakjainak.

Aránylag kevés az olyan írás, amely bizonyos irodalmi műnek más műre gyakorolt hatását fejtegetné. Ilyen tanulmány Werner Kohlschmidté (*C. E. van Koetsveld: Sprookjes in den Trant van Andersen. Zur Wirkungsgeschichte Andersens in Holland*, X. 397—406), melyben a holland van Koetsveldnek 1858-ban kiadott, Andersen-fordításokat, átdolgozásokat és a dán író stílusában írt eredeti meséket tartalmazó kötetét ismerteti. Főként az eredeti mesékben jelentkező anderseni motívumokat vizsgálja és ezek keveredését az átdolgozásokban. E problémakörhöz sorolhatjuk bizonyos szempontból R. Bauer már említett tanulmányát is, mely a wagneri zenének Claudel művészetére gyakorolt hatását ismerteti.

Körülbelül ez tehát a kilenc évfolyam komparatvizitikai szempontból figyelemre méltó tanulmányanyaga. Nem említettük meg azokat az ugyancsak összehasonlító módszert alkalmazó írásokat, melyek nem elsősorban irodalmi vonatkozásúak. (A X. kötetben számos ilyen írás olvasható Kierkegaarddal kapcsolatban.)

Végezetül levonhatjuk még azt a következtetést, hogy a folyóirat főleg a francia és csak kisebb mértékben a német komparatvizitikai hagyományt teszi magáévá, mert láthatólag jobban érdeklik az irodalmi személyiség összehasonlító irodalomtudományi vonatkozásai, mint a művek összehasonlító vizsgálata — jobban érdekli a „szerző sorsa”, mint a „téma sorsa”.

BISZTRAY GYÖRGY

Zagadnienia rodzajów literackich

Az irodalomelmélet és az összehasonlító irodalomtörténet egyik legérdekesebb jelensége a háború után Lengyelországban a Zagadnienia rodzajów literackich (Irodalmi műfajok kérdései) című folyóirat. 1958 óta jelenik meg, félévenként, kb. 12 kiadói ív terjedelemben. Idáig a folyóirat 10 száma látott napvilágot. Łódźban jelenik meg a Łódzkie Towarzystwo Naukowe (Łódzi Tudományos Társaság) és a Lengyel Tudományos Akadémia kiadásában. A szerkesztőbizottság élén Stefania Skwarczyńska, a folyóirat kezdeményezője áll.

Stefania Skwarczyńska, a łodzi egyetem tanára, több irodalomelméleti, esztétikai és verstani, valamint az irodalmi kutatások módszereivel foglalkozó mű — többek között a kétkötetes *Bevezetés az irodalomtudományba* — szerzője. Skwarczyńska tudományos érdeklődésének ez a határozott iránya hatással volt a Zagadnienia rodzajów literackich jellegére és tartalmára, egyszerűen a folyóirat profiljára.

A folyóirat nemzetközi jellegét és szerepét több tényező határozza meg: külföldi szerzők műveinek a közlése, a folyóirat többnyelvűsége, valamint az úttörő jellegű érdeklődés a különböző, esetleg a legtávolabbi (pl. hindi, afrikai) kultúrák iránt. Hogy az egész világon biztosítsák a folyóirat olvasottságát, az egyes cikkek angol, francia, lengyel, német, orosz vagy olasz nyelvűek. A lengyel nyelven közölt cikkeket idegen nyelvű, az idegen nyelvű cikkeket pedig lengyel összefoglalással látják el.

A folyóirat, amint a címe is mutatja, elsősorban az irodalmi műfajok és műfajcsoportok problémáival, azaz az újabb kutatásokban *genológiának* nevezett témakörrel foglalkozik. Csak „első sorban”, mert nehéz lenne ma eredményesen foglalkozni a genológiával a komparatistika vagy irodalomtörténet segítségével. És ez fordítva is fennáll: ennek a két kutatási ágának sokszor kell hivatkoznia az irodalomelmélet és genológia által megadott állításokra.

Miben áll tehát a folyóiratban közölt *irodalomelméleti* kutatások összekapcsolása az *irodalomtörténeti* kutatásokkal? Nemcsak a genológiai terminológia rögzítésében, hanem több szükséges elméleti megállapítás nyújtásában is.

A genológiai kérdések fontosságára az irodalomtörténeti kutatások szempontjából határozottan rámutatott a III. Nemzetközi Irodalomtörténeti Kongresszus (Lyon, 1939). A kongresszus főképpen az irodalmi műfajok kérdésével foglalkozott. Az ott jelentkezett komoly, és nem egyszer alapvető véleménykülönbségek bizonyítják, hogy elengedhetetlenül szükség van ezen a téren további kutatásokra, vitákra, az álláspontok egységesítésének kísérleteire. Ebben az értelemben a lengyel folyóirat, a *Zagadnienia* rodzajów literackich világosan kapcsolódik az említett kongresszus tanácskozásiához.

Vizsgáljuk meg más szempontból is a modern genológia és irodalomtörténet összefüggésének kérdését! Ha igaz az, hogy nincs tudományosan helyes irodalomelméleti általánosítás megfelelő irodalomtörténeti analízis és szintézis-anyag nélkül, akkor el kell ismerni, hogy az irodalmi műfajokra és műfajcsoportokra vonatkozó első ismereteket az irodalomtörténetesek nyújtják. Ezért működik szívesen együtt a lengyel folyóirat az irodalomtörténetesekkel.

Mi a genológia és a modern komparatistika kapcsolata? A kérdés jelentőségét sok kiváló kutató hangsúlyozta P. van Tieghemmel az élen, többek között a debreceni *Helicon* lapjain is. A *Helicon*, amint Stefania Skwarczyńska megállapítja „az első és talán egyetlen az irodalom általános kérdéseinek szentelt folyóirat” volt, bizonyos fokig a lengyel folyóirat mintája, különösen a nemzetközi jelleg és az irodalmi műfajok kérdései iránt tanúsított érdeklődés szempontjából.

Az összehasonlító irodalomtörténet, irodalomtörténet és genológia összefüggéseinek kivül nem kevésbé fontos és nyilvánvaló a genológia és irodalomelmélet összefüggése. Erre mutat rá a szerkesztőbizottság a *Zagadnienia* rodzajów literackich első számában: „Az irodalomelmélettel foglalkozó kutató számára az irodalmi műfajok és műfajcsoportok kérdései a vizsgálódások középpontjában állnak. Hiszen az irodalmi műfajban vagy műfajcsoportban — mint konkrét elméleti egységben — csoportosulnak az összes irodalmi műre és irodalomra vonatkozó elméleti problémák; már bizonyos fokig meghatározva és részletezve, egymáshoz való viszonyukban és összefüggéseikben, itt találkozunk a tartalom és forma kérdései, a kompozíció és stílus kérdései, és mindenekelőtt a típusalkotás és szerkezet problémái. Ezért nincs olyan irodalomelméleti rendszer, amely kihagyhatná az irodalmi műfajok és műfajcsoportok kérdéseit — még akkor sem, ha támadja tényleges létezésüket (pl. B. Croce).”

A genológia és összehasonlító irodalomtörténet, az irodalomtörténet és irodalomelmélet összefüggéseinek hangsúlyozása következtében a lengyel folyóirat széles körben foglalkozik az irodalmi műfajok kérdéseivel. Tárgyalja tehát az irodalmi műfajok jelentkezési módját konkrét irodalmi anyag alapján; a műfaj vagy műfajcsoport viszonyát a mű egyéni jellegéhez, valamint az irodalmi műfajok egész dinamikáját, azaz keletkezésük, fejlődésük, átalakulásuk, kereszteződésük és elhalásuk stb. problémáit.

A fentieknek, valamint a genológiai kérdések iránt mutatkozó megnövekedett érdeklődésnek megfelelően (vö. pl. E. Staiger és W. Kayser nemrég megjelent munkáit) a *Zagadnienia* rodzajów literackich „az irodalmi műfajok elméletével és filozófiájával, a genológiai kutatások módszereivel foglalkozó cikkeket és tanulmányokat közöl, valamint a műfaj-problematikával kapcsolatos poetika-történeti munkákat”.

A folyóiratnak négy állandó rovata van: 1. Cikkék és tanulmányok, 2. Viták, 3. Szemlék és ismertetések, 4. Anyag az Irodalmi műfajok szótárához.

Szólunk már a folyóirat széles érdeklődési köréről. A rövidség kedvéért csak idézzük néhány cikk és tanulmány címét. *A műfajok és műfajcsoportok kérdései a film-művészetben, A közmondás; A héber novella fejlődése; Az elgondolás (intention) és a szerkezet Marivaux regényeiben; Az információ-elmélet és az irodalmi műfaj; A rövid epikai műfajok változásai* (novella, elbeszélés); *Dante Isteni színjátéka, címe és irodalmi műfaja; Allegória a romantikus áramlatokban; A ballada strukturális tendenciái; A narrátor a regényben; Az irodalmi és művészi alkotás lélektana; A pszichológia és az irodalmi kutatások stb.*

A cikkeket és tanulmányokat szerzői, a legkiválóbb lengyel kutatók, többek között Roman Ingarden, filozófus, fenomenológus, sok irodalomesztétikai és ismeretelméleti

cikk szerzője; Juliusz Kleiner (1886—1957), Julian Krzyżanowski, Stefania Skwarczyńska és Kazimierz Wyka. A folyóirat lapjain kiváló külföldi kutatók is megszólalnak, mint pl. Claude Backvis, a régi lengyel irodalom kiváló belga ismerője, aki jelentős kötetet készített elő jelenleg a lengyel reneszánszról; Jean Fabre, az ismert francia polonista, Viktor Klemperer, Pierre Guiraud, Enzo Giudici.

Az érdekesség kedvéért megjegyezzük, hogy a folyóiratban időnként magyar kutatók munkái is megjelennek. A sort a szerkesztőség körében nagyrabecsült Hankiss János nyitotta meg. Az 1958.1. számban közzétették *Irodalmi műfajok* c. tanulmányát (részlet a *La littérature et la vie* c. könyvből, Sao Paulo, 1951); közvetlenül a szerző halála után az 1960.3. számban pedig *A történelmi regény kérdései* c. tanulmánya jelent meg. A következő számban 1960.4. látott napvilágot Stetka Éva nekrológja *In memoriam Johannis Hankiss...* [címme], aki ezenkívül a folyóiratban közölte *Claudet és az antik tragédia* c. terjedelmes tanulmányát (1960.3—4. sz.). Hankiss Elemér és Süveges Ilona helyzetjelentést adtak *Genológiai munkák Magyarországon 1945—1958* címmel (1960.3). Ezenkívül a Zagadnienia rodzajów literackich-ban megjelent még Barta János: *A lírai költészet elméletéről* (1961.6).

A Zagadnienia rodzajów literackich-ban a szerkesztők elgondolásának megfelelően nemcsak tanulmányok, hanem viták, eszmecsere, polémiák is napvilágot látnak. A változatos Viták c. rovatban olyan cikkek jelennek meg, amelyek a folyóiratban közölt anyaggal, az irodalmi műfajok lényegére, jellegére és problémáira vonatkozó általánosan ismert nézetekkel szállnak vitába.

A folyóirat harmadik rovatának a Szemléknek és ismertetéseknek az a feladata, hogy ismertesse a legújabban megjelent genológiai munkákat, tájékoztassa az olvasót a genológia eredményeiről és az egyes országokban folyó genológiai kutatásokról. Ez azonban nehézségekkel jár, különösen, ha olyan országokról van szó, amelyek nyelvét egy átlagosan képzett kutató nem ismeri. Ezért, és az anyagok hozzáférhetősége szempontjából is (a teljes tájékozódás adásának lehetőségére gondolunk) kívánatos, hogy ennek a rovatnak a vezetésében a külföldi kutatók is részt vegyenek. Az ismertetések a legújabb tudományos irodalommal foglalkoznak, lengyel és külföldi szerzők munkáival egyaránt. Kívánatos, hogy a szerzők műveiket ismertetés céljából beküldjék.

Különösen hasznos — elsősorban a lengyel olvasók számára —, mivel csak lengyelül jelenik meg, az enciklopedikus jellegű Irodalmi műfajok szótára. Feldolgozza az irodalmi műfajok és műfajcsoportok elnevezéseinek terminológiáját és meghatározza elméletüket a világirodalom alapján. Különösen értékesek tehát azoknak a szerzőknek a cikkei, akik szoros kapcsolatban állnak annak az országnak az irodalmával és kultúrájával, amelyben az adott irodalmi műfaj kikristályosodott, illetve a legnagyobb népszerűségnek örvendett. Az anyag közlésekor számítanak arra, hogy kiegészítik, korrigálják, tudományos megbírálják azt (a Viták rovatban), másrészt új anyagra válnak Lengyelországból és külföldről. Ezért a betűrendes sorrendet és az egyes cikkek terjedelmének arányosságát nem vesszük figyelembe, ami pedig nélkülözhetetlen az enciklopedikus jellegű szótáraknál.

Csak a cikkek belső felépítése, rendszere egységes. A következő elemekből áll: a címszó, annak orosz, francia, angol és német fordítása; az elnevezés etimológiája; az adott műfaj meghatározása, esetleg az adott műfaj elméletének története; az adott műfaj történetének rövid vázlata, tekintettel ideológiai jellegére, különösen lengyel viszonyok között; végül az alapvető irodalom következik.

A címszavak témaköre igen tág. Érintik a legtávolabbi kultúrköröket, felölelik a népköltészetet, valamint a mindennapi életből ismert megnyilatkozási formákat és fajtákat, pl. a beszélgetést és a levelet (tekintettel a formák „irodalmi karrierjére” megfelelő társadalmi-történelmi viszonyok között), az élő és kihalt műfajok neveit, a névvel nem rendelkező műfajokat (maiakat vagy kihaltakat) a versszakoknak és versszakok rendszerének elnevezéseit (tekintettel arra, hogy gyakran önálló műfajjá válnak) stb. A címszavak között gyakran szerepelnek fogalmak az irodalom határterületeiről, s ez rendkívül érdekes anyag az irodalom és irodalmi formák, valamint a társadalmi élet fejlődésének a kapcsolatát vizsgáló kutató számára. Idézzünk néhány címszót a filmművészet köréből: filmforgatókönyv, filmriport, filmnovella, filmtárca stb.

A Zagadnienia rodzajów literackich c. folyóirat vázlatos ismertetéséből is kitűnik, hogy milyen tudományos értéket képvisel. A folyóirat nemcsak a lengyel tudomány javát szolgálja. Azzal, hogy teret nyit a lengyel és külföldi tudósoknak, elősegíti, hogy szorosabbra fűződjék a világ tudósainak barátsága.

Egészen más annak a három folyóiratnak a jellege, amelyek — bár nem mindig — csak másodlagosan foglalkoznak a komparatistikával. A Lengyel Tudományos Akadémia Neofilológiai Bizottsága 1954 óta adja ki a *Kwartalnik Neofilologiczny* (Neofilológ-

giai folyóirat) c. folyóiratot. A folyóirat romanisztikával, germanisztikával — nyelvészettel és irodalomtörténettel — foglalkozik. A Kwartalnik Neofilologicznyban filológiai-analitikai és összehasonlító munkákat találhatunk, lengyel és más nyelveken, gyakran külföldi szerzőktől (többek között pl. P. Arnaud, Ch. V. Aubrun, L. Caretti, A. Nicoll). Ezenkívül gazdag szemlerovata is van.

A Lengyel Tudományos Akadémia Szlavisztikai Bizottsága 1957-től adja ki a *Slavia Orientalis* c. negyedévenként megjelenő folyóiratot. Cikkeket, adalékokat, forrásanyagokat és szemléket közöl lengyel és külföldi szerzőktől; a Szovjetunió szláv népeinek filológiájával, irodalmával és kultúrájával kapcsolatban. Itt látnak tehát napvilágot a ruszisztikai, ukrainisztikai és bjeloruszisztikai kutatások eredményei. Az irodalomtörténeti anyagok között az utóbbi időben jelentős helyet foglal el a komparatiztika, különösen az orosz és lengyel irodalom viszonylatában.

Érdeemes még megemlíteni a kéthavonként megjelenő *Przegląd Humanistyczny* (Humanisztikai szemle), a gyakran közölt lengyel—magyar anyag miatt is mind magyar szerzők (Angyal Endre, Nagy Miklós, Sziklay László), mind lengyel szerzők tollából. Ez egyrészt a főszerkesztő, Jan Zygmunt Jakubowski, másrészt pedig Csapláros István tevékenységének köszönhető.

JAN ŚLASKI

(Fordította: Zsembery Teréz)

Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok

Az első magyar összehasonlító irodalomtörténeti folyóirat terve 1876-ban született meg lomnitz Meltzl Hugó elméjében, aki akkor már két éve a kolozsvári egyetem germanisztikai tanszékének professzora volt. Meltzl 1846-ban született Szászrégenben, egyetemi tanulmányait Németországban végezte. 18 éves korában Friedrich Nietzsche egyetemi társa és barátja volt Lipcsében, nála két évvel fiatalabb; együttlétük tényéből ered az a nem bizonyított feltevés, hogy Nietzsche általa ismerkedett volna meg Petőfi költészetével. Annyi mindenesetre lehetséges, hogy Meltzl Nietzsche különös érdeklődése Petőfi iránt saját későbbi misszió-tudatában megerősítette: folyóiratának egyik célját ugyanis később Petőfi világirodalmi megismertetésében jelölte meg. Lipcsében Nietzsche, Heidelbergben Eötvös Loránd a másik egyéniség, aki szerepet játszik Meltzl pályájának további alakulásában. Barátságuk alighanem egyengette Meltzl útját a kolozsvári katedra felé, amelyet még harminc éves kora előtt elfoglalt. Rendkívül élénk szelleme, széles érdeklődési köre és nagy nyelvtudása Meltzl Kolozsvárt hamarosan a korszak nagy polyhistorának, Brassai Sámuelnek körébe vonta; így történhetett, hogy a nála negyvenhat évvel idősebb Brassai megértette és támogatta Meltzl szándékait, és nevét adta támogatásul az új folyóirathoz, amelynek előszava 1876. december 18-án, első száma pedig 1877. január 15-én jelent meg.

Voltak azonban objektív indítékai is annak, miért vállalkozott Brassai az Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok támogatására. Fiatal korában főleg a matematika és a természettudományok iránt érdeklődött, az irodalomtudomány és elsősorban a nyelvészet inkább a szabadságharc után kezdte foglalkoztatni. 1877-ben, hetvenhétéves korában a kolozsvári egyetem matematikai tanszékének professzora volt, emellett azonban a szanszkrit nyelv és a régi magyar hagyományokkal rendelkező összehasonlító nyelvtudomány docense, számtalan nyelv és számtalan irodalom ismerője, aki megértette a Meltzl által tervezett többnyelvű folyóirat jelentőségét. Ha végignézzük az első szám fedőlapjának belső oldalán közölt szerkesztőbizottsági névsort, aligha lehet kétségünk afelől, hogy Brassai is a lap szolgálatába állította nemzetközi összeköttetéseit. A soknemzetiségű szerkesztőbizottság tekintélyes tagjai között számos nyelvész akad, a kolozsvári egyetem tanárai közül pedig két klasszika filológus, Hóman Ottó és Szamosi János, valamint Imre Sándor, a magyar nyelv és irodalom tanára és Szilasi Gregoriu, a román nyelv és irodalom professzora. Meltzl ismeretségi körét inkább a különböző lipcei tudósok között kereshetjük, és szerepel egy összehasonlító irodalomtörténész is, Emilio Teza, „Prof. des Sanskrit u. der vergleichenden Litt. an der Universität Pisa”.

Hogy Meltzl Hugónak mi sugallta a lap ötletét, arról nincs pontos tudomásunk; lehet, hogy feleletet adna rá hagyatéka, levelezése, amelyet jelenleg az egykori nagyenyedi kollégium könyvtára őriz. (Ez utóbbi közlést Abafáy Gusztávnak köszönöm.) Akármiként is van, bizonyos, hogy gondolata eredeti volt. Meltzl mindjárt a lap 1876. december 18-án

megjelent magyar nyelvű előszavában arra hivatkozik, hogy a folyóirat „Nehézségei annál jelentékenyebbek, mivel feladatával tudomásunk szerint elhagyatva áll, nem lévén ti. előde sem pedig társa, valamennyi egyéb népek irodalmában, ezenfölül olyan tudománnyal foglalkozván, mely bölcsőben fekszik még a nagy művelt népeknél is. . .” — ez volt az oka, hogy Meltzl lapját nyelvtudományi közlönynek vélték, részben nyilván Brassai társ-szerkesztősége következtében is, de meg a többnyelvű lapot inkább az összehasonlító lingvisztika orgánumának lehetett gondolni. Meltzl és Brassai mindjárt az első számoktól kezdve valóra váltották szándékukat, amelyet az 1877. január 15-én megjelent szám bevezető cikkében így fogalmaztak meg: „Magyar folyóiratunk tehát magyar vezérnyelve mellett, adott (és szívből óhajtott) alkalmammal polyglott tartalmú is fog lenni; amennyiben kiválóan csak a fentebbi öt nagy nyelvben írt czikkeket is hozand.” Az öt nyelv: német, francia, olasz, angol és spanyol. Az első számok címlapján a lap címe ezeken a nyelveken is olvasható. A lap jellege és célja körüli félreértések készítenek a szerkesztőket arra, hogy jobban meghatározzák a maguk számára is a tudományág rendeltetését, amelyet a lap művelni óhajt. Az 1877. május 15-i számban német nyelvű közlemény foglalkozik ezzel a tárggyal (*Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Litteratur*), nyilván Meltzl Hugó tollából, azzal a bevezető megállapítással, hogy nyelvész körökben a soknyelvű lapot nyelvtudományi közlönynek vélték. Ezért helyes — folytatódik a cikk —, ha röviden kifejtjük lapunk feladatait, mert az a maga területén első jelenség, nincs módjában előmunkálatok eredményeire és hasonló kényelmes előnyökre támaszkodnia és hivatkoznia.

Meltzl tehát elsőnek tekinti lapjukat a maga nemében: lehet, hogy ebben a típusban csakugyan nincs is korábbi nála. (Berczik Árpád, aki az *Acta Litteraria* II. kötetében tanulmányt szentelt a lapnak, hiába keres olyan folyóiratot, amelyet Meltzl és Brassai példának választhattak volna.) Magával az új kutatási iránnyal Meltzl nyilván német földön ismerkedett meg, de hogy pontosan mit kell érteni összehasonlító irodalomkutatásón, abban nem volt egészen bizonyos. (Ő még nem tudta, mi már ismét vitatjuk.) Előbb leginkább arra gondolt, hogy Goethe „Weltliteratur”-ja számára kellene orgánumot teremteni, azaz több irodalmat egyszerre több eredeti nyelven szolgáló lapot, fordításokkal, amelyek az irodalmakat kölcsönös cserére és mozgásra készítenek. A műfordítókat már Meltzl az összehasonlító irodalom művelői közé számította. Anyagot akart gyűjteni és közzétenni, hogy a népek jobban megismerhessék egymás költészetének kincseit. Szellemi termékeik értékelése szempontjából nem akart különbséget ismerni nagy és kis népek között. Ismeretes, hogy a magyar költészetet Petőfi révén akarta minél jobban megismertetni a világgal: „Petőfiana” rovata érdekes gyűjteménye a régi Petőfi-fordításoknak ma is. Schopenhauer első magyar tisztelői közé tartozott Meltzl: bizonyos, hogy lapjának „Schopenhaueriana” rovata a korszak magyar schopenhauerizmusához hozzájárult. Más helyütt (VF, 1962.3) utaltunk már arra, hogy az ún. kozmopolita vitában is lehetett lapjának valamiféle szerepe, meg hogy milyen értetlenséggel fogadta több okból is az egykorú fővárosi sajtó. Egy évvel Brassai és Meltzl lapja után indult meg az Egyetemes Philológiai Közölny, Meltzl vállalkozásánál sokkal szilárdabb anyagi alappal, szélesebb honi munkatársi gárdával — és ugyancsak összehasonlító irodalomkutatási célokkal, amelyek még Meltzl módszereivel, pl. a fordítások közzélével is érintkeztek. Heinrich Gusztáv aligha nézte jó szemmel a kolozsvári konkurrenciát, bár az hihetően inkább külföldre jutott el, mint a fővárosba. Jelentős mennyiségben nem jutott el sehová: Brassai és Meltzl lapjának kis példányszáma és kevés előfizetője volt mindig.

A lap tizenegyéves fennállása alatt háromszor kezdett új folyamat. Az első két évfolyam (négy kötet) vezércíme a magyar Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok volt, 1879-től kezdve kap latin nyelvű főcímet a lap: *Acta Comparationis Litterarum Universarum* (nova series), majd 1884-ben ugyanezen a címen egy „novissima series” indul. Közben megjelenik a „*Fontes Comparationis Litterarum Universarum*” c. kiadványsorozat hat kötet is egy-egy világirodalmi nagyságnak szentelve, 1884-ben kialakul a társaság, a „*Societas Comparationis Litterarum Universarum*” terve és meg is jelenik a lapban, amely egyre inkább tükrözi közleményeiben az összehasonlító irodalomkutatás azóta is ismert klasszikus módszereit. Tárgytörténet, motívumtörténet, kölcsönhatások kutatása, hatástörténet, bibliográfiák — ezekből állnak, ha nem is nagyon magas színvonalon a lap közleményei. Sőt a nyolcvanas években előtérbe kerül a nemzetközi népköltészeti anyag, amelynek maga a soknemzetiségű Erdély is bőséges forrása volt. 1881-ben Meltzl magyar folklór társaság alapítására is javaslatot tett. A 80-as évek közepén bontakozott ki Max Koch összehasonlító iskolája, megindul nevezetes összehasonlító folyóirata. Max Koch akkor még fiatal tudós, kilenc évvel ifjabb Meltzlnél (aki még megismeri Koch nevezetes irodalomtörténetét, germanista nemzedékek tankönyvét, a „Koch und Vogt”-ot is). Meltzl folyóirata nem állja a nemzetközi versenyt, 1888-ban megszűnik.

Meltzl Hugó még húsz évig volt a kolozsvári egyetem professzora, 1908-ban halt meg, katedráját Bleyer Jakab örökölte. Mint a magyar műveltséget is mélyen ismerő, cipszer eredetű erdélyi szász Meltzl kultúrák határmezsgyéjén állt: a magyar, román és német kultúra egy sajátos érintkezési pontján. Folyóiratának közleményei bizonyítják, hogy figyelme kiterjedt a szláv népek kultúrájára is. Mint tudóst felülmúlta Heinrich Gusztáv, még inkább a magyar összehasonlító kutatás nagy mestere, Katona Lajos. De ha szokás arra hivatkozni, hogy az egykori vezető nyugati komparatisták legtöbbje a francia és német kultúra határterületéről került ki, Meltzl Hugót is méltán tekinthetjük az összehasonlító irodalomkutatás ilyen adottságokkal is rendelkező művelőjének a sok-nemzetiségű Erdélyben.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

RÉSUMÉ

Eine frühe Zeitschrift der vergleichenden Literaturforschung in Ungarn ist das von zwei Professoren der klausenburger ungarischen Universität 1876 begründete polyglotte Blatt „Acta Comparationis Litterarum Universarum“, das bis 1888 bestand und sich zum Ziele setzte, ein Organ der Goetheschen „Weltliteratur“ zu sein. Die beiden Herausgeber der Zeitschrift, der junge Germanist Hugo Meltzl von Lomnitz und der greise Polyhistor Sámuel Brassai erwarben sich grosse Verdienste durch das Heranziehen einer internationalen Garde von Literaturwissenschaftlern zur Mitarbeit, andererseits durch Herausarbeitung und Verwendung seither klassisch gewordener Methoden der vergleichenden Forschung. Die ungarische Komparatistik betrachtet sowohl die Zeitschrift selbst wie die Tätigkeit der Herausgeber (besonders die Meltzls) als den Ausgangspunkt und den Beginn der „littérature comparée“, in Osteuropa als eine Leistung, die bis heute noch nicht genügend gewürdigt worden ist.

Helicon

A második világháború alatt Debrecenben szerkesztettek és nyomtattak egy folyóiratot, amely fennállása alatt, 1939—1943 között megjelent öt kötetével előkelő helyet vívott ki magának a nemzetközi tudományos életben. Ez a folyóirat a klasszikus *Helicon* nevet viselte címlapján, szerkesztőbizottságában a világirodalom akkori kutatóinak legkitűnőbb neveit tüntette fel¹. Angol, francia, német, olasz és spanyol nyelvű közleményeit tucatnyi európai és tengerentúli országból kapta. A vállalkozás nemzetközi jellegét a Commission Internationale d'Histoire Littéraire Moderne (Nemzetközi Modern Irodalomtörténeti Bizottság) fémjelzte azzal, hogy védnökséget vállalt felette.

Ez a bizottság az akkori polgári irodalomtudomány legtekintélyesebb alakjait egyesítette magában, és a nemzetközi tudományos kapcsolatok gondolatának ápolását tartotta fő feladatának. A bizottság második kongresszusán, Amszterdamban, 1935-ben merült fel egy olyan folyóirat alapításának a gondolata, amely az irodalom elméleti kérdéseivel, az irodalomtörténet általános problémáival foglalkozna, teret engedve a különböző iskolák és felfogások vitájának. A folyóirat tervének megvalósításával és szerkesztésével Hankiss Jánost, a bizottság alapító tagját, a debreceni egyetem tanárát bízták meg, akit már korábban — a jugoszláv M. Markoviccsal együtt — helyettes titkárrá választottak, ezzel is kifejezésre juttatva a bizottság fokozódó érdeklődését a kelet-európai országok tudományos élete iránt.

Ez a külső igény érdekesen találkozott a belső, magyarországi igénnyel: az a hazai kultúrpolitikai koncepció, amely a nyugati, nem-német kulturális kapcsolatok legalább részleges fenntartását hasznosnak és szükségesnek tartotta, erre a célra megfelelő eszközt látott egy ilyen nemzetközi folyóiratban. A kormány tehát engedélyezte és anyagilag is támogatta megjelenését.

A *Helicon* alcíme közelebbről meghatározza célkitűzését: az irodalom általános problémáinak vizsgálatát (Revue internationale des problèmes généraux de la littérature). A francia komparatista iskolának az a törekvése jutott itt érvényre, amely a bizottság budapesti (1931) és amszterdami (1935) kongresszusának tapasztalati alapján — a pozitivistá indíttatású, filológiai-részletkutatások — után a szintézis kialakítását, az elméleti következtetések levonását szorgalmazta.

¹ F. BALDENSPERGER, A. FARINELLI, J. PETERSEN, P. VAN TIEGHEM, W. G. ATKINS, G. CHARLIER, H. CYZARZ, E. ERMATINGER, W. FOLKIERSKI, R. LEBEGUE, T. THIENEMANN, O. WALZEL, A. WARREN

A folyóirat szerkesztői rovatokba sorolva közölték az anyagot, s ezek a rovatcímek egyben tükrözik a folyóirat témakörét is. A legszilárdabb, mind az öt kötetben megtalálható s egyben leggazdagabb az „irodalmi műfajok”-rovat; Ebben jelent meg P. Van Tieghem tanulmánya (*La question des genres littéraires*, I. kötet), amely mintegy exponálta a Bizottság III. Kongresszusának (Lyon, 1939) témáját. A következő évbén a Helicon közölte ennek a kongresszusnak teljes anyagát, az elhangzott előadásokat teljes terjedelemben, a vitát kivonatolva. (J. Hankiss *Les genres littéraires et leur base psychologique*, G. Cohen *L'origine médiévale des genres littéraires modernes*, P. Kohler *Contribution à une philosophie des genres*, M. Kridl *Observations sur les genres de la poésie lyrique*, B. Zolnai *La ballade épique*, H. Cysarz *Die Gattungsmässigen Form-möglichkeiten der heutigen Prosa*, Z. Zaleski *Un genre littéraire à définir: la critique immédiate*, P. Van Tieghem *Deux exemples de la formation de genres nouveaux dans le roman du XIX^e siècle*, K. Wais *Die Nationalen Typen des neueren Dramas im genetischen Zusammenhang*, T. Grabowski *La question des genres littéraires dans l'étude contemporaine polonaise de la littérature*, R. Lebègue *La vie d'un ancien genre dramatique: le mystère*.) A többi rovatból izelítőül említünk meg egy-két jelentősebb tanulmányt: módszerek (F. Baldensperger *Hypothèses et vérifications en histoire littéraire*, J. Petersen *Literaturwissenschaft als Methodenlehre*, G. Müller *Morphologische Poetik*), az irodalom filozófiája és esztétikája (R. Ingarden *Das Form-Inhalt Problem im literarischen Kunstwerk*, T. Thienemann *Entscheidungen*, J. Hankiss *Les problèmes du milieu*, L. Echhoff *De la structure de l'oeuvre d'art littéraire*) korszakok és áramlatok (L. Russo *Umanesimo, Rinascimento, Controriforma e la storiografia contemporanea*), művészetek és irodalom (L. Gáldi *Problèmes de versification dans les pays danubiens*, L. Országh *Some Notes on the Influence of Social Classes and their Ideals on the Rise of the English Novel*), hidak (J. Hankiss *Littérature universelle? L. Sziklay I problemi della storia della letteratura nell'Europa Centro-Orientale*), nyelv és vers (J. Lotz *Notes on Structural Analysis in Metrics*). A számoknak a folyóiratszemle és a könyvismertetések rovata állandó tartozéka volt.

Az öt kötetben több mint hetven szerző nevével találkozunk. Legnagyobb részük irodalomtörténész, de van köztük filozófus, zenetudós, esztéta, sőt újságíró is. A világpolitikai helyzet, a második világháború eseményei erősen éreztették hatásukat a munkatársi gárda összetételén: a III. kötettől kezdve megszűntek a francia, az amerikai és a lengyel kontribúciók, a IV. kötettől kezdve egyre nagyobb lesz a magyar munkatársak száma, s mellettük egy-két német és olasz szerzőn kívül főleg a semleges országok (Svájc és Svédország) tudósai szerepelnek. A hazai, magyar munkatársak között a szerkesztőn és tanítványain kívül ott találjuk a magyar polgári összehasonlító irodalomtörténetírás akkori élgárdájának több tagját (Thienemann Tivadar, Honti János, Kószó János, Zolnai Béla) és néhány akkor induló irodalomtörténészünket, akik ma aktív munkásai a magyar marxista irodalomtörténetírásnak (Angyal Endre, Borzsák István, Gáldi László, Kardos Tibor, Sziklay László).

A *Helicon* — mint láttuk — sok szál kapcsolja a magyar irodalomtudományhoz, s ezért úgy érezzük, hogy nemzetközileg is fontos ténye a tudományág hazai történetének is. Ezért mindenképpen mérlegre kell tennünk, meg kell vizsgálnunk érdemeit és hibáit, le kell vonnunk a múlt tanulságait. Különösen el kell végeznünk ezt az értékelő munkát a hazai összehasonlító irodalomtörténet szempontjából, amely a tudományág polgári korszakában ennek a folyóiratnak sokat köszönhet. Az elemző, elvi értékelés, amely a magyar irodalomtudomány fejlődésébe ágyazva vizsgálja meg és mond véleményt róla, a tudománytörténész további feladata. Mi most csak néhány általános megjegyzésre szorítkozhatunk.

A *Helicon* megjelenésének éveiben, háborús feszültséggel telt légkörben, soha túl nem lépve a liberális nyugati polgári szemlélet korlátait, politikai tekintetben bizonytalankodva, próbált lehetőséget teremteni az irodalomtudomány alapvető kérdéseinek megvitatására a különböző nemzeti irodalmak kutatási eredményeinek összevetése alapján. Ebben a vonatkozásban azonban egyoldalúan csak a polgári tudományok világra korlátozódott, s a világirodalmi rangú orosz irodalmat is figyelmen kívül hagyta. Bár jó szolgálatot tett a magyar (s általában a kelet-európai) világirodalmi és elméleti jellegű tudományos produkció nemzetközi megismertetésének, s lehetőséget nyújtott néhány kutatónak, hogy a kelet-európai irodalmi fejlődés saját problémáira felhívassa a nemzetközi tudományos közvélemény figyelmét, Kelet-Európa fogalmát azonban — politikai megfontolásokból — szűken értelmezte, s a magyarországi szerzők publikációiban a hungarocentrikus koncepciót juttatta érvényre. A folyóirat az irodalom általános kérdéseire, az irodalomelméletre helyezte a főhangsúlyt, az összehasonlító irodalomtörténet kérdéseit, az összehasonlítást az elmélet szerves részének tekintette és vizsgolt.

A *Helicon* helyesen ismerte fel az elméleti kutatás jelentőségét az irodalomtörténetírásban, de azzal az irodalomelméleti koncepcióval, amelyet képviselt, ma már nem értünk egyet.

A Debrecenben nyomtatott folyóirat szerkesztősege antik külföldi és hazai hagyományokhoz (Kazinczy Ferenc, a keszthelyi Helikon stb.) nyúlt, amikor nemzetközi lapjának nevet választott. Hazánk felszabadulása óta irodalomtudományunk elsajátította a marxizmus—leninizmus elméletét, és teljesen új elvi és elméleti alapokon született újjá. A *Helicon* elméleti alapjai és módszerei elavultak, a benne közzétett anyag csak alapos kritikával használható.

BOR KÁLMÁN

RÉSUMÉ

Le périodique paru entre 1939 à 1943 sous le patronage de la Commission Internationale d'Histoire Littéraire Moderne a été rédigé et publié à Debrecen, en Hongrie. Le rédacteur, Jean Hankiss, professeur à l'Université de Debrecen, était membre fondateur de la Commission, ensuite secrétaire adjoint de celle-ci. La revue de *Helicon* était à l'époque d'entreprise de tant plus importante qu'elle ne cessait de proclamer l'idée de la coopération intellectuelle internationale les années où le fascisme se faisait de plus en plus menaçant pour finir par déclancher la guerre. En même temps par la confrontation des résultats des recherches relatives aux diverses littératures nationales, ce périodique a servi de tribune à de vastes discussions des grands problèmes posés par les sciences de la littérature. Il a rendu des services importants en faisant connaître au monde littéraire international les ouvrages hongrois et est-européens en général, de caractère théorique et traitant des questions de la littérature mondiale. Il a offert la possibilité à des jeunes chercheurs et de faire connaître les problèmes spéciaux du développement de la littérature est-européenne au monde intellectuel international. L'article relate sommairement l'histoire, le rôle et l'importance du périodique, de même que les rapports de celui-ci, tout en tirant des conclusions des activités du périodique au point de vue de la science littéraire hongroise marxiste et dans le cadre de celle-ci sur le développement de la littérature comparée dans l'avenir.

Cahiers de littérature comparée

A budapesti tudományegyetem bölcsészkarán 1946-ban föllállított egyetemi összehasonlító irodalomtörténeti tanszék működésének harmadik évében folyóiratot bocsátott ki *Cahiers de littérature comparée* címmel. Szerkesztője a tanszék vezetője, Turóczi-Trostler József professzor volt, a szerkesztőség titkára Győry János (chargé de cours de litt. comp.). A kis terjedelmű lapból mindössze csak az első szám jelent meg, s még 1948-ban a tanszékkal együtt megszűnt. Mégis érdemes visszatekinteni erre a felszabadulás utáni komparatista lapkiadási kísérletre, főleg abból a szempontból, voltak-e olyan elemei, amelyek a magyar marxista irodalomtudomány kibontakozása, fejlődése szempontjából pozitívan értékelendők.

A *Cahiers* előzményeit számbavéve, két összehasonlító lap említendő meg. Az egyik Meltzl Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok (1877—1888. Acta Comparationis Litterarum Universarum) c. folyóirata, a másik a Hankiss János által szerkesztett *Helicon* (1939—1943). A *Cahiers* indulásakor egy szót sem ejt közvetlen elődjéről, erről a nemzetközi polgári körökben jól ismert összehasonlító lapról. A szerkesztőség Katona Lajos és Meltzl Hugó iskolája, „une vieille tradition” folytatójának vallja magát, mindenekelőtt Katona Lajosénak, akit az összehasonlító tanszék „genius loci”-jának tisztel.¹

A folyóirat arculatát a *Helicon* többnyelvű, nemzetközi komparatista jellegétől eltérően a szerkesztők magyar—európai vonatkozásúak körvonalazták, az európai

¹ Katona Lajos örökségének gazdagságára és értékeire ORTUTAY GYULA és SÖTÉR ISTVÁN mutatott rá: Katona Lajos emlékezete ill. Katona Lajos irodalomtudományi jelentősége. Előadások az MTA Katona Lajos emlékülésén, 1962. jún. 4-én. A hazai hagyományokhoz való kapcsolódás irányának említésén túlmenően azonban nem történt több, a folyóirat nem részletezte, miként értelmezi Katona örökségét a munka távlatai szempontjából.

² Nous nous sommes proposé de contribuer à combler une lacune vraiment regrettable, à savoir la connaissance de la littérature des peuples du Sud-Est européen et de l'URSS. La fortune intellectuelle de Pouchkine et de Mickiewicz en Occident nous invite à approfondir davantage la solidarité des littératures d'Europe. Pour nous autres Hongrois, c'est naturellement notre littérature nationale qui doit se placer au premier plan de nos investigations (66).

³ L'enseignement que nous donnons et les recherches que nous poursuivons dans ces cadres s'orientent dans un sens conforme à la théorie française de la littérature comparée. Au lieu de recourir à l'histoire périmée et sèche des sujets, des thèmes et des motifs littéraires, nous consacrons nos recherches à des buts plus vastes et plus élevés, notamment à l'histoire et à l'analyse des formes de la solidarité littéraire européenne.

irodalmi jelenségek magyar vetületét és a magyar irodalom európai összefüggésének vizsgálatát helyezve előtérbe. E felfogás tartalmi részét a szerkesztő tollából származó *Littérature européenne et littérature hongroise* c. program-cikk fejtette ki. Vajda Gy. M. rámutatott (VF, 1962. 361) ennek elvi vonatkozásban kifogásolható, a polgári szemlélet nyomait magán viselő vonásaira, főleg az egyetemes európai fejlődés és a magyar fejlődési viszonyok értelmezésének szempontjából. Az Adyval záruló bizonyos szemléleti konzervativizmus alapján felépülő bevezető tanulmány még nem vetette fel a magyar irodalom története újraértékelésének szükségességét mint elsőleges igényt s az összehasonlító kutatások egyik alapkövetelményét.

De a kutatások határainak kiterjesztése² a Szovjetunió és a délkelet-európai népek irodalmának programszerű bekapcsolása a Cahiers publikációs szférájába és a magyar összehasonlító irodalomtörténeti munkálatok körébe, a folyóirat sokra értékelendő törekvése volt.

Módszer és tematika tekintetében hozott a lap legkevesebb újdonságot. (Egyetlen szám tükrében nem lehet erről teljes értékű képet adni, inkább csak jellemezni.) A tanszék munkájában is, a Cahiers-ben is a francia orientáció irányadó.³ A lap is kizárólag francia nyelvűnek indult. Katona Lajos szellemi örökségének folytatása elméleti-módszertani téren a francia összehasonlító iskola (jellemzésére vö. VF, 1963. 177) hagyományával párosult. A tanszék és a folyóirat a tárgytörténeti, téma- és motívumkutatás helyett „átfogóbb tervek” megvalósítására törekedett. A tanszék alább röviden ismertetendő előadás-programja és a Cahiers első számának tartalma arra következtetni, hogy a „la théorie française de la littérature comparée” szellemében való programadásra nem az ún. „école française”-nek a második világháború kitörése előtti évtizedben megerősödő irányzata jellemző, amely az általános irodalomelméleti és összehasonlító módszertani kérdéseket (bizonyos fajta szintézis létrehozása iránti érdeklődést) állította előtérbe. A Cahiers első számában inkább a francia iskola hagyományosabb ágának a követése érezhető. A múlttal való szembefordulás módszertani síkon lényegében nem ment tovább annál a bírálatnál, amit a szellemtörténeti irány a két világháború között a pozitívista módszerek fölött gyakorolt. Nagyobb hangsúly esett a jelenségek vizsgálatában az olyan tényezőkre, mint a „facteurs sociologiques, politiques et ethniques”, a „réalité géographique, économiques et politiques”, s mint az „institutions sociales, économiques et politiques”, de ennél a szerkesztő bevezető cikke sem ment tovább. A program módszertani konzervativizmusa tükrözi a háború utáni forrásban levő állapotokat, a koalíciós időszak kialakulatlan, elvi téren bizonytalan szemléletét. A Cahiers verszegény elméleti-módszertani programja nem vetette még föl az összehasonlító kutatások új szempontjait.

Annál élesebben vetődtek föl ezek az elvi kérdések a Cahiers megjelenésének évében Lukács György sommásan „leszámoló” cikkében (*A magyar irodalomtörténet revíziója*. Fórum, 1948. 864). Lukács helyesen hívta fel a figyelmet a módszerben alkalmazandó új szempontokra, hogy „az összehasonlító irodalomtörténetnek nemcsak az igazán fontos magyar kérdésekre kell összpontosítani erőit, hanem azt is meg kell látnia, hogy minden igazi irodalmi jelenség, legyen az író, irány vagy műfaj, alapja a hazai társadalmi szükséglet”, a gazdasági szerkezet, osztálytagozódás stb. Hogy „csakis ezek magyarázhatják meg, hogy valamely külföldi irány vagy író Magyarországon kire, miért és hogyan hatott”. (865.) A jótanácsok azonban távolról sem voltak elegendőek az összehasonlító módszer újjászületésére. Különösen nem a felszabadulást követő első években, amikor a marxista módszer egészének kidolgozatlansága nagymértékben megnehezítette a polgári megkötöttségektől máról holnapra megszabadulni nem tudó, azokkal küszködő, a világnézeti átalakulás iskoláját járó tudósgeneráció helyzetét.

A Cahiers vállalkozása 1948-ban lényegében hagyományos keretek között indult meg. Lukács ugyanekkor hangsúlyozta, hogy „le kell számolni a régi típusú, úgynevezett összehasonlító irodalomtörténet módszereivel, be kell látni a mechanikus hatás- és párhuzamkutatások stb. természetlenségét”. (864.) Bár Lukács végeredményben nem vetette el mindenestül az összehasonlító irodalomtörténeti módszert, kritikájának is szerepe volt abban, hogy az lekerült a viták napirendjéről, illetőleg a revízióra szoruló módszerek türelmes zsákjába jutott. 1955-ben került újra napirendre a Filológiai Közlöny első számában. Kardos Tibor és Turóczy-Trostler József *A modern filológia feladatai Magyarországon* c. programnyitó cikkében. A felszabadulást megelőző „idealista irányzatok: a szellemtörténet, a pozitívizmus, az összehasonlító irodalomtörténetnek hatáskutató formája” alkotják itt azt a csoportot, amelynek bírálatát — „ha mindez csak maradványaiban él is” —, elsőrendű feladat. A bírálaton túlmenőleg a marxista-leninista tudomány szellemében fontos feladatok kijelölése történik meg: „A modern filológia magyarországi teendői közé tartozik a nemzeti irodalmak karakterének meghatározása, a realizmus történeti kérdéseinek és egyes elvi problémáinak vizsgálata,

s idetartozik a világirodalom fogalmának elemzése, az összehasonlító irodalom-történeti módszer marxista felfogásának kifejtése.” Még egy mozzanatot emelünk ki ebből az időszakból az elméleti munka lassú előrehaladásának érzékeltetésére ebben a problémakörben. Az 1957-ben meginduló Acta Litteraria szerkesztői előszavában olvasható a vissza-visszatérő szöveg: „Il ne s'agit pas cette fois — comme pour les publications antérieures de caractère analogue — de faire des comparaisons surannées, d'éclaircir les influences mutuelles entre littératures différentes, mais...” — de már körvonalazott tervek és új módszerek alkalmazásának kilátásba helyezésével. A fenti példákkal azt kívántuk csupán érzékeltetni, hogy még tíz évvel a Cahiers megjelenése után sem voltak tisztázva elvileg a magyar marxista összehasonlító irodalom-történeti módszer problémái, annak ellenére, hogy a folyóiratok tanulmány-rovatában egyéni módon művelt és továbbfejlesztett formái állandóan jelentkeztek.

A módszer tisztázását bizonyára jobban elősegítette volna az összehasonlító szakfolyóirat fennmaradása, mint megszűnése. Termékenyebb lett volna az elméleti nehézségekkel idejében megbirkózni, ezekről nyíltan beszélni, mint „kényessé” tett és „gyanússá” vált kérdéseket hosszú évekig elhallgatni. Nyújtott-e személyi garanciát a Cahiers szerkesztősége és munkatársi gárdája egy hosszabb távú és nyilván mások részvételére is számító munkára? Erre a kérdésre az azóta eltelt másfél évtized eredményei igenlő választ adtak.

Turóczi-Trostler J. már említett program-cikkén kívül a Cahiers első számában megjelent Győry J. *Esthétique d'Orléans, scolastique de Paris*, amelynek módszerbeli pozitív értékelésével (VF, 1962. 362) teljes mértékben egyet lehet érteni. Ezután Eckhardt Sándor *Une école de réteurs hongrois à Strasbourg au XVI^e siècle*, Marót Károly *La fonction poétique de l'énumération épique* és Hajdu Helga *Un ami hongrois de Baudelaire c. tanulmánya* következett. A szemlerovat László Helén *Leibniz et la Russie*, Trócsányi Zoltán *La littérature russe en langue hongroise* és H. H. *Le livre français en Hongrie*-ről közöl ismertetést.

A számat a szerkesztőség *La littérature comparée en Hongrie* vázlatos tájékoztatója zárja. Ebben az összehasonlító tanszék 1948. évi egyetemi előadás-programját ismerteti. Érdemes egy pillantást vetni erre a programra mint első kísérletre..

Turóczi-Trostler J.

*Romantisme européen et romantisme hongrois.
Deux figures de la littérature universelle : Henri Heine
et Alexandre Petőfi.
Le moyen âge vu par les romantiques.
La poésie de la Renaissance.
L'humanisme et la formation de la prose nationale.*

Győry János

Az Institut de Littérature comparée keretében négy speciális témájú előadás hangzott el az 1947-es tanév folyamán:

Marót Károly
Vargyas Lajos
Erdei Ferenc
Győry János

*La tradition homérique.
Le rythme du vers hongrois.
La vie intellectuelle des villes hongroises au XVII^es.
La genèse des chansons de geste.*

Az értekezések (théses) változatos összehasonlító témákra terjednek ki. Az általánosabbak közül ilyenek: *Histoire du symbolisme européen* és *L'histoire du sonnet*. Magyar szempontúak *La nouvelle européenne, sa genèse, ses débuts en Hongrie*; *La formation du roman historique et ses débuts en Hongrie*; szűkebb témájúak: *L'apparition de la tragédie grecque en Hongrie*; *La terminologie hongroise de la sensibilité*; *Les traductions hongroises de Werther*; *Les traductions allemandes de la Tragédie de l'Homme* és *Les traductions hongroises du Faust*.

Az egyetemi összehasonlító intézet munkájáról és folyóiratáról képet alkotva összegezőképpen elmondható, hogy megszűnésével, bár sok szempontból bírálható, de igen értékes kezdeményezés merült feledésbe.

A budapesti nemzetközi összehasonlító Konferencia előkészületei ráirányították a figyelmet a második világháború előtti polgári korszak örökségére, de a felszabadulás utáni koalíciós időszak bonyolult éveire is. A polgári örökséggel való kritikus szembenézés fontos részét alkotja annak a körülmények közötti fölmérő és értékelő munkának, amely az összehasonlító irodalomtörténeti kutatások marxista módszerének tökéletesítésével és távlatainak kidolgozásával együtt jár. A Cahiers alapos értékelését ennek a feladatnak a keretében kell majd elvégezni.

HOPP LAJOS

RÉSUMÉ

Les *Cahiers de littérature comparée* étaient lancés par l'Institut de Littérature comparée créé après 1946 à l'Université de Budapest. Un seul numéro en avait paru (1948), car aussi bien l'Institut que le périodique ont cessé d'exister encore la même année. Les *Cahiers* sont le premier périodique paru depuis la libération du pays (1945) qui avait pour but de présenter en langue française, par les méthodes de la littérature comparée les recherches sur la littérature des pays de l'Europe de l'Est. Un certain conservatisme se fit remarquer dans son programme, il n'a soulevé ni d'aspects nouveaux ni de problèmes théoriques d'importance touchant les recherches comparées. Méthodiquement et thématiquement le périodique n'a apporté rien de nouveau. Le mérite lui revient toutefois d'avoir élargi les limites des recherches, conformément à ses objectifs établis, il fit rallier la littérature des peuples de l'Union Soviétique et de l'Europe Orientale à sa sphère de publication. Bien que le premier numéro des *Cahiers* prête à la critique sous plusieurs aspects, il doit être considéré comme une tentative précieuse.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae

Az *Acta Litteraria* jelenleg az egyetlen idegen nyelveken (francia, angol, német, orosz, olasz) megjelenő, a külföldi tudományos közvélemény érdeklődésének kielégítésére, tájékoztatására szolgáló irodalomtörténeti folyóiratunk. Eddig megjelent évfolyamainak tartalma indokoltá teszi, hogy az *Acta Litteraria*t is bevonjuk az összehasonlító jellegű folyóiratokról készült szemlék rovatába.

Ismeretes, hogy a folszabadulás előtti évtizedekben, a két világháború között voltak irodalmi és vegyes profilú folyóiratok (*Revue de Hongrie* 1908—1931 — *Revue des Etudes Hongroises* 1923—1937 — *Nouvelle Revue de Hongrie* 1932—1943 — *Corvina* 1921—1948 — *Ungarische Jahrbücher* 1921—1943 — *Annuario* 1936—39 — *The Hungarian Quarterly* 1936—40 — *Helicon* 1939—43), amelyek viszonylag (együttesen) nagy terjedelemben közvetítették a magyar polgári irodalomtörténetírás eredményeit külföld felé. Az idegen nyelvű publikációk mellett lényegében ezek a folyóiratok jutottak el a személyes kapcsolatok révén is a külföldi szakemberekhez és intézményekhez, s a bennük közölt ismeretanyag befolyásolta és befolyásolja külföldön a magyar irodalomról alkotott véleményeket. A folszabadulás után az említett folyóiratok megszűntek. Sajnálatos, hogy ezek helyett hosszú ideig nem születtek újak. A folszabadulást követően — bizonyos kedvezőtlen tényezők következtében — több mint egy évtizedig szinte mesterségesen elzáródtak erősödő marxista irodalomtudományunk eredményei a külföldi tudományos körök elől.

Egy újonnan megindítandó idegen nyelvű folyóiraatra roppant feladat várt: új, marxista orgánunként bekapcsolódni a nemzetközi tudományosság vérkeringésébe, megerősíteni a marxista irodalomtudomány képviselőivel való kapcsolatainkat; vitafórum teremtése, alkalom és lehetőség biztosítása a külföldi polgári irodalomtörténetekkel való elvi vitára; a magyar marxista irodalomtudomány korszerű eredményeinek idegen nyelveken történő közzététele, s ennek révén elősegítése külföldön a korábbi polgári szemléletű publikációk alapján kialakult, többnyire túlhaiadott nézetek megváltoztatásának. Minderre akarva-akaratlanul vállalkoznia kellett az *Acta Litteraria*nak.

Elvi szempontból különbség van tehát az *Acta Litteraria* feladata, jellege és „elődei” között; ez az első marxista szellemű és következetesen tudományos igényű idegen nyelvű irodalomtörténeti szaklapunk. S tegyük hozzá: összehasonlító érdekű szaklapunk is. Az alábbiakban csupán ebből a szempontból foglalkozunk vele.

A folyóirat rendeltetése szerint „tudományos értekezéseket közöl a magyar és az európai irodalomtörténet tárgyköréből, s ennek keretében a magyar és az európai irodalmak kapcsolatairól (középkor, humanizmus, felvilágosodás stb.) a magyar írók és költők világirodalmi helyéről és jelentőségéről, beszámoló kutatásaink eredményeiről...”. Úgy látszik, hogy az induló lap profilját a komparatista célnak jellemzi. Nevezhette volna magát — sajátos feladatait hangsúlyozva — összehasonlító jellegű folyóiratnak is (anélkül, hogy ezzel kizárólagosan megkötötte s eljegyezte volna magát). De a szerkesztőség került az ilyen értelmű világos megfogalmazást, s a folyóirat arculatának markánsabb meghatározását is homályban hagyta. Ez a tartózkodás nyilván azzal magyarázható, hogy a folyóirat induliásakor elvileg még nem voltak tisztázva a marxista irodalom-

tudomány összehasonlító módszerének problémái, sőt „egyesek” részéről bizonyos elítélő idegenkedés volt tapasztalható irányában. A szerkesztőség talán attól tartott, hogy az ilyenfajta próbálkozásokban „egyesek” a jogosan bírált, de tudományos mérlegelésnek alá nem vetett, polgári komparatista iskola tendenciáinak újraéledését látták volna. Az Acta Litteraria szerkesztősége jónak látta elhatárolni magát az ilyen gyanúra okot adó tendenciáktól.¹ A szerkesztőség új módszerek alkalmazására törekedett. Programja kétségtelenné tette, hogy lényegében az összehasonlító jellegű kutatásokra és tanulmányokra alapozva kell majd célkitűzéseit megvalósítania.

A magyar irodalom európai, világirodalmi összefüggéseit szem előtt tartva a szerkesztőség programja lehetőséget biztosított az irodalomelméleti és esztétikai problémáknak, modern filológiai tanulmányoknak. A Szovjetunióval és a népi demokratikus országokkal szorosabbra kívánja fűzni a tudományos kapcsolatokat, kedvező feltételeket óhajtott teremteni a nyugat-európai, amerikai tudósokkal való eszmecserére.

A Turóczi-Trostler József szerkesztésében megjelent első négy kötetben is túlsúlyban vannak már a komparatista publikációk. Ez a tendencia folytatódott a Bóka László által szerkesztett évfolyamokban; az egyik (V) kötetben a budapesti nemzetközi Összehasonlító Konferencia teljes anyaga látott napvilágot. A kötetek tartalmára egyre inkább az összehasonlító tematika jellemző. S ez természetes is, hiszen az összehasonlító módszerrel készült dolgozatok segítik elő legelsősorban az Acta Litteraria céljainak valóra váltását.

Erre kézzelfogható példákat hozhatunk az egyes évfolyamokból. A Petőfi-tematika például sokrétűen (talán túl terjedelmesen) van feldolgozva az első négy évfolyamban, Turóczi-T. J. külön monográfiába kívánczozó nagy Petőfi-tanulmányai — *Zu Petőfis weltliterarischer Bedeutung und Petőfis Eintritt in die Weltliteratur* — mellé a hagyományos módszerű, tartalmukban újat hozó összehasonlító témák kapcsolódnak: *Petőfi et la littérature tchèque*; — *Petőfi chez les Russes* (XIX., XX. század); — *Petőfi-Lieder in der romantischen Musik Deutschlands*.

Ez jellemző a változatos, érdekes irodalmi kapcsolatok, s az ún. „fortune littéraire” témakörére: *Heine, die Weltliteratur und die ungarische Dichtung*; — *Comenius in Sárospatak*; — *Apáczai in Gyulafehérvár*; — *Lettres inédites de Romain Rolland à ses amis hongrois*; — *Ady et les écrivains serbo-croates*; — *Le chemin de la littérature hongroise en Pologne* stb. De nem korlátozódik ez a téma-csoport kizárólag magyar szempontúságra, vö. pl. Dolanský: *Masaryk et le messianisme polonais*; — *Some Facts about C. Dobrogeanu — Gherea's Russian Relations* etc.

Az egyes magyar és külföldi írókról, költőkről közölt tanulmányok részben összehasonlító érdekűek s ebben a vonatkozásban többnyire új kutatási eredményeket tartalmaznak, pl. Waldapfel Józsefnek Vörösmartyról(I), Gorkijról(IV), Sőtérnek Madáchról, Tolnainak Loreáról (I, IV), Radnótiól(III), Bán Imrének Balassiról (a magyar humanista költészetről), Szabolcsi Miklósnak József Attila és a modern európai líráról szóló munkája.

Értékes kezdeményezés volt Berczik *Les débuts hongrois de l'histoire littéraire comparée* c., az összehasonlító irodalomtörténet magyar kezdeteinek feldolgozására törekvő dolgozata. Jelentőségében úttörő Vajda György Mihály összefoglalása *Hauptzüge der Geschichte der vergleichenden Literaturforschung in Ungarn* (V).

Az elméleti vonatkozású tanulmányok közé tartozik Kardos László *Betrachtungen über den ungarischen Reim* verselméleti dolgozata és Bóka Lászlónak a XX. századi irodalomtudomány problémáiról és perspektívájáról írt, korszerűbb irodalomelméleti munkára ösztönző vita-előadása, *Die eigentümlichen Probleme der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts*. A magyar irodalom jelenségeinek korszerű vizsgálatára Klaniczay Tibor a *La naissance et le développement de la littérature baroque en Hongrie* c. tanulmányában adott példát. Az összehasonlító módszer eredményes érvényesítése következtében a szerzőnek nemcsak a magyar, hanem a kelet-európai irodalmak fejlődésére vonatkozólag is sikerült új megállapításokat tennie. Az irodalmak párhuzamos fejlődésének elemzésével Sőtér István *Parallélisme de la poésie et de la musique populaire à l'Europe de l'est* c. tanulmányában hozott új eredményeket. A történeti-dialektikus vizsgálati szempontot ki-terjesztette a komplex módszerek alkalmazására is. Sőtér munkájának első része az utrechti kongresszuson *Phénomènes parallèles de littérature hongroise et de la littérature russe du XIX^e siècle* címen hangzott el. A magyar és orosz irodalom párhuzamos jelensé-

¹ Il ne s'agit pas cette fois — comme pour les publications antérieures de caractère analogue — de faire des comparaisons surannées, d'éclaircir les influences mutuelles entre littératures différentes, mais plutôt de déterminer la place réelle de la littérature hongroise dans celle de l'Europe, tâche qui, jusqu'à présent, n'était pas accomplie du tout ou, si elle l'était d'une façon tout à fait insuffisante. Quoi qu'il en soit, l'application de nouvelles méthodes s'impose. (I, 3. Avant-propos.)

geinek elemzése a kelet-európai irodalmak közös és eltérő fejlődési sajátosságainak vizsgálatához vezetett, oly módon, hogy a szerző a kelet-európai irodalmi fejlődés koncepciójának új körvonalait is kibontakoztatta.

A budapesti Összehasonlító Konferencia² kötetéből (V) nem szükséges újabb példákat felsorolnunk. Azáltal, hogy az Acta Litteraria szerkesztősége vállalta a konferencia teljes anyagának közlését, mindennél világosabban fejezte ki, hogy nemcsak fölkarolja az új utakon járó marxista összehasonlító kutatások ügyét, de határozottan támogatja is a munkálatoknak ezt a korszerű irányát. Erre vall a VI. évfolyam 1—2. száma, amelynek nincsen olyan közleménye, amely ne illenék bele a komparatista tanulmányok valamelyik főcsoportjába. A fontosabbak: *Zur Geschichte der Faust-Sage in Ungarn* (Tolnai G.); *János Arany, der erste ungarische vergleichende Literaturwissenschaftler* (Berczik Á.); *John Bowring and Hungarian Literature* (Varannai A.); *La parenté d'idées de deux poèmes héroï-comiques — Ion Budai-Deleanu et János Arany* (Pálffy E.).

Nem szótunk még az Acta Litteraria „Chronica” és „Bibliographia” rovatáról, ahol a választás többnyire az összehasonlító célzatú tanulmányok körébe vágó munkákra esett, a reneszánsz és barokk, a humanizmus és a felvilágosodás, a romantika stb. a szocialista irodalmak kutatásának szerteágazó területén.

Az Acta Litterariában hét év alatt közreadott tanulmány-anyag aránya igen kedvezően alakult a hazai összehasonlító kutatási eredmények publikálása szempontjából. Tekintettel a bevezetőben mondottakra, nem látjuk fontosnak a különbségtevést, hogy az itt közölt cikkek megleltek-e már magyarul vagy sem. Úgy látszik, hogy a szerkesztőség zömében a magyar irodalomtörténeti kutatások magyarul már megjelent legjava természet akarta hozzáférhetővé tenni — ha nem is következetes tervszerűséggel — a külföldi tudományos közvélemény részére. Ebben mindenekelőtt a magyar, ill. a kelet-európai szempontú összehasonlító munkálatokra támaszkodott. Ezzel kifejezte, hogy nem kívánja egy idegen nyelvű modern filológiai folyóirat szerepét betölteni, bár nem zárkózott el ilyen tárgyú cikkek közlésétől, akár hazai, akár külföldi szerzők tollából származtak is azok. A folyóirat tematikájából az is bizonyos, hogy nem egy nemzetközi komparatista orgánus feladatkörének betöltésére vállalkozott, ha előnyben részesített is kelet-európai összehasonlító tartalmú közleményeket.

Fölmerül a kérdés, milyen profil lenne a legmegfelelőbb egy idegen nyelveken megjelent folyóiratnak, amely a magyar marxista irodalomtörténeti kutatások eredményeit korszerűen akarja továbbítani külföld felé. Erre a kérdésre a folyóirat indulásakor nem volt könnyű egyértelmű választ adni. A többéves szerkesztői gyakorlat, a megjelent évfolyamok tanulságai, nemzetközi kapcsolataink öröndetes bővülése, a marxista irodalomtudomány képviselőinek növekvő együttműködési igénye, a magyar összehasonlító kutatások biztató eredményei olyan tényezők, amelyekkel a szerkesztőség szemmel láthatóan számol a folyóirat arculatának határozottabbá tételében. Az Acta Litteraria rendeltetésének és céljainak világosabb körülhatárolását szolgálja az olyan modern filológiai tanulmányok közlésének mellőzése, amelyek közömbösebbek a hazai irodalomtörténeti munkálatok szempontjából. Hasonlóképpen célszerű az olyan csak magyar vonatkozású cikkek közlésének elkerülése, amelyek jellegükben fogva nem számíthatnak a külföldiek érdeklődésére. Bizonyos arányok megállapítása válna szükségessé az egyes témáknak vagy témacsoportoknak juttatandó terjedelem tekintetében. Külföldi szerzők bevonása csak abban az esetben segíti elő a folyóirat céljainak megvalósítását, ha cikkeik közvetve vagy közvetlenül a magyar vagy a kelet-európai irodalmak fejlődésével kapcsolatosak, ill. kiemelkedő elméleti jelentőségűek.

A megszükkített határokon belül jutna hely a hagyományos összehasonlító témáknak, de nagyobb terjedelem maradna a magyar irodalmi jelenségek összehasonlító szempontú vizsgálatának, abban a modern értelemben, ahogy erről már szó volt (VF, 1962. 368 és 1963. 10—57). Fokozni és ösztönözni kellene a magyar irodalomtörténeti kutatómunka szemszögéből igen termékenynek bizonyult párhuzamos jelenségek vizsgálatát. „A fejlődésükben és mozgásukban bemutatott párhuzamos jelenségek vizsgálata változatosan terjeszkedik ki a közös világirodalmi, közös európai, ezen belül nyugat- és kelet-európai jellegzetességek vagy még ezen belül is két irodalom kölcsönös párhuzamos-ságában szemlélt történetének vizsgálatára, mindig beállítva e kettőt is az összefüggések egészébe.” (ih. 1962. 369). Az ilyen széles tájékozottsággal, elméleti igénnyel, korszerű módszerekkel készült munkák eddig is a folyóirat kiemelkedő tanulmányainak bizonyultak. Ezt az irányt kellene kibontakoztatni és a cikkek kiválásának, ill. megírásának egyik alapelvévé tenni. Az Acta Litteraria V. kötetének sokrétű anyaga megmutatta,

² A Konferencia önálló kiadvány formájában is megjelent: *La Littérature comparée en Europe orientale. Conférence de Budapest 26—29 octobre 1962.* Budapest, 1963. Akadémiai K. 534.

milyen nagy létszámú és sokoldalú kutatógárdára számíthat nehéz és felelősségteljes munkájában a folyóirat szerkesztősége.

Szemle-cikkünkben nem foglalkozhattunk az *Acta Litteraria* munkája egészének bemutatásával és értékelésével, csupán az összehasonlító kutatások szempontjából mérlegeltük szerepét. Ebből a szemszögből elismerés illeti meg a folyóirat szerkesztőségét és munkatársait. A hazai komparatista tanulmányok színvonalának fokozásával, a komplex kutatások fejlesztésével támogathatjuk a szerkesztőség erőfeszítéseit célkitűzéseinek megvalósításában.

HOPF LAJOS

RÉSUMÉ

Acta Litteraria, revue la plus récente des périodiques en langues étrangères (en français, allemand, anglais, russe, italien) de l'Académie Hongroise des Sciences, publie des études sur des sujets concernant l'histoire de la littérature hongroise et européenne au cours des siècles (moyen âge, humanisme, renaissance, baroque, classicisme, siècle des lumières, romantisme etc.), sur la place occupée par les écrivains et poètes hongrois dans la littérature mondiale. La revue rend compte des recherches des historiens littéraires hongrois et passe en revue les publications récentes.

Selon le programme de la Rédaction cette revue a pour objet — de contribuer aux recherches modernes dans le domaine de la littérature mondiale en tout ce qui concerne la littérature et l'histoire de la littérature hongroises. Il ne s'agit pas cette fois — comme pour les publications antérieures de caractère analogue — de faire des comparaisons surannées, d'éclaircir les influences mutuelles entre littératures différentes, mais plutôt de déterminer la place réelle de la littérature hongroise dans celle de l'Europe, tâche qui, jusqu'à présent, n'était pas accomplie du tout ou, si elle l'était, c'était d'une façon tout à fait insuffisante. Quoi qu'il en soit, l'application de méthodes nouvelles s'impose.

L'esprit de nos grands poètes et penseurs était toujours ouvert à l'influence fécondatrice et libératrice des melleurs in Europées, tels Erasme, Descartes, Shakespeare, Voltaire, Rousseau, Goethe, Schiller, Byron, Shelley, Heine, Victor Hugo, Pouchkine, Tolstoï, etc., tandis qu'ils écartaient d'emblée tout mouvement rétrograde, toute tendance morbide, confuse et irrationnelle. Ni les catastrophes nationales, comme l'invasion turque, la domination étrangère des Habsbourg, ne pouvaient effacer ou même éclipser l'aspiration des lettrés hongrois à accorder les perspectives hongroises actuelles avec celles de l'Europe. Un d es objectifs essentiels des «*Acta Litteraria*» consiste précisément à présenter à analyser cette processus complexe dans sa totalité ou dans ses phases individuelles. La place des poètes et des écrivains hongrois dans la littérature européenne constitue un problème non moins passionnant du point de vue des recherches poursuivies en dehors de la Hongrie, problème à la solution duquel on commence seulement à travailler.

La revue accorde une large place à la discussion des problèmes de la théorie et de l'esthétique de la littérature, aux publications de littérature comparée etc. Ainsi les rapports culturels et scientifiques avec l'U.R.S.S. et les démocraties populaires seront resserrés et des conditions favorables seront créées pour une coopération efficace avec les savants de l'Europe Occidentale et de l'Amérique.

RÉVAY JÓZSEF

Boccaccio hetedfélszáz éve

(A Dekameron magyar fordításai)

Boccaccio születésének 650-ik évfordulóját azzal ünnepli a magyar könyvkiadás, hogy Dekameron-fordításom ebből az alkalomból két kiadónál is megjelenik, miután előző kiadása (Európa Kiadó, 1961) 20 000 példányban egészen rövid idő alatt elfogyott. Ez kézzelfogható bizonyítéka annak a megállapításnak, hogy a Dekameron az örökké élő, vagyis örökké időszerű könyvek közé tartozik. Ez a tény világosan utal arra, hogy a Dekameron elmúlhatatlan értéke minden irodalomnak: ezért kívánja minden nemzedék újabb és frissebb fordításban olvasni. Ez ugyan minden klasszikus műre érvényes, a Dekameronra azonban fokozottabban. Hiszen Boccaccio elbeszélés-gyűjteménye nem csupán az olvasók legkíváncsiabb olvasmánya volt, hanem ugyanakkor az írók „tankönyve”, iskolája, ars poeticája. Ebből tanultak az írók elbeszélni, ebből tanulták meg az elbeszélő-műfaj, elsősorban a novella törvényeit, tematikáját, stílusának művészi alakítását. Ez a stílus a novella hajnalkorában még kissé dadog ugyan, de már ekkor, a távoli XIV. században kihallik belőle az új hang, a klasszikus cicerói körmondatok átszelődülése a *dolce stil nuovo* bársnyagos moll-hangzataivá.

És a retorikai stílusnak ez az áthangolása szépirodalmivá a világ minden irodalmában megteremtette, nemcsak a műfajt, hanem az új műfaj új stílusát is, amely egyszerre szólalt meg az életérzés minden regiszterén, az érdekes, izgalmas, szerelmes, humoros és szatirikus, de minden ízében szellemes előadás minden változtatában. Minden európai prózaírodalom a Dekameron stílusán nevelődött és nőtt fel, és pedig éppenséggel a *Galeotto herceg* nevezetű novellagyűjtemény: a Dekameron volt a mintája. Világirodalmi hatását egyformán köszönhetette ezerszínű tematikájának és egészen friss, újszerű stílusának.

A most készülő és remélhetőleg a közeljövőben megjelenő *Magyar Boccaccio bibliográfia* majd tüzetesen szemlélteti, hogy a Dekameron magyarországi diadalútja meglehetősen későn kezdődött, úgyhogy óvakodnunk kell azoknak a korai adatoknak a túlbecsülésétől, amelyek hangosan hirdetik, hogy a Dekameron már a XVI. század elején, körülbelül 13 évvel a mohácsi tragédia után, megkezdte diadalútját Magyarországon. Csakhogy az adatok alapos vizsgálatából hamarosan kiderül, hogy az első Dekameron-novellák nem Boccaccio könyvének olasz szövegéből készültek, hanem a magyar humanisták latin vagy latinból fordított feldolgozásaiból, úgyhogy csupán a téma boccacciói, a feldolgozás azonban humanista. A XVI. századból négy Boccaccio témának magyarországi feldolgozását ismerjük: az első a *Volter és Grizelda* című „széphistória”, Petrarca latin nyelvű novellájának verses fordítása (1539), a Dekameron X. napjának 10. novellája, a padovai egyetem egykori hallgatójának, Istvánffy Pálnak a műve. Második a *Vitéz Francisco*, Ráskay Gáspár verses széphistóriája (1574), Bernabó és Zinevra története (Dekameron II. nap 9. novellája). Alig néhány évvel utána jelent meg Enyedi György jól megverselt széphistóriája *Tancredus király leányáról Gismundáról és Gisquardusról* (1577). Mivel Enyedi Olaszországban tanult, valószínű, hogy ezt a széphistóriát a Dekameronból (IV. nap, 1. novella) fordította. Ugyancsak a század hetvenes éveiben (1578) jelent meg Szegedi Veres Gáspár átdolgozásában a *Szép rövid história két nemes ifjúnak igaz barátságokról*, Gisippus és Titus története (a Dekameron X. napjának 8. novellája).

Érdekes megfigyelni, hogy a XVI. században javarészt a heroikus-tragikus témák érdekelték az átdolgozókat, és ez talán összefügg a század viharos viszonyaival és pesszimizmusával. De sem ez, sem más történelmi vagy irodalmi adat nem magyarázza meg, hogy a széphistóriákat kedvelő és a Dekameron tematikáját kiaknázó XVI. század után hogyan következhetett a két meddő század, a XVII. és a XVIII.; sőt némi túlzással —

részletesebb vizsgálatok hiányában — ezt a Boccaccio- vagy Dekameron-mentes magyar irodalmat bizvást harmadfélszáz évre tehetjük. Feltűnő jelenség, hogy bár Petrarca-fordításunk is van már 1574-ben, a második Petrarca-fordításra 1720-ig kellett várunk, holott Ariosto már 1670-ben megszólalt magyarul. A XVIII. század végén felbukkannak Goldoni művei (1793), elsősorban intermezzói és operái, javarészt németből készült fordítások. Feltűnő, hogy Boccacciónak viszont 1853-ig kellett várnia, amíg novellái végre újra megszólalhattak magyarul, ezúttal az olasz eredetiből készült fordításokban, s ekkor megint 25 évre megszakad a magyar Dekameron-hagyomány, hogy akkor azonnal a Dekameron kötkötetes fordításával folytatódjék. Csak innen kezdve beszélhetünk a Dekameron magyarországi diadalútjáról, bár ennek az útnak eleje korántsem mondható ragyogónak, hiszen az első fordítás, *Boccaccio száz víg elbeszélése* (Budapest, 1879. két kötet), teljesen elhagyja a novellák keretét, s ezzel a csonkítással elveszi a gyűjtemény zamatát, sőt a kort tökéletesen híven jellemző hangulatát és báját is. Ez a fordítás névtelenül jelent meg, és három kiadást ért (1879, 1882, 1887), ami arra mutat, hogy a vallási és politikai harcok miatt századokig némaságra kárhoztatott Dekameron végre lélegzethez jutott; hogy pedig nyolc év alatt három kiadása jelent meg, az az akkori viszonyok közt egészen kivételes jelenség. Bizonyos, hogy ez az érdeklődés Boccaccio, nem pedig a névtelen fordító művészetének szült, mert az egykorú kritika „tisztán pornografikus írásnak” és „irodalmi színvonal alatt” álló „képtelenül pongyola fordításnak” minősíti a kiadványt, s kifogásolja azt az eljárást is, hogy a fordító — nyilván üzleti érdekből — a Dekameronnak mind a száz novelláját „víg elbeszélésnek” nyilvánítja, ami nem egyéb fzetlen reklámnál.

Említettem, hogy a Dekameronnak a „széphistóriák” után kb. harmadfélszáz évig kellett várnia, míg végre megszólalhatott magyarul: ez a feltámasztás a rendkívül szorgalmas Császár Ferencnek (1807—1858) köszönhető. Petőfinek ez a hírhedt kritikusa, sőt konok üldözője kiválóan tudott olaszul, de sem bőven ontott versei és elbeszélései, sem olasz fordításai nem emelkedtek felül a gyenge átlagon. Közepes tehetségű író volt, állhatatlan és nyughatatlan ember; az olasz irodalom jó ismerője és népszerűsítője, de ebben is kapkodó; fordított Dantéből, Alfieriből, Silvio Pellicéből és Boccaccióból; ez utóbbtól mindössze a Dekameron öt novelláját (IV. nap 4; V. nap 2; V. nap 5; V. nap 8; V. nap 9), amelyek a Divatcsarnok c. folyóirat 1853. és 1854. évfolyamában jelentek meg, és szokványos, száraz stílusukkal negyedszázadra elvették a magyar olvasók kedvét a Dekameronról, egészen addig, amíg a névtelen s egyúttal stílustalan — az egykorú kritika szerint pornografikus — „száz víg elbeszélés” fel nem hívta az olvasóközönség figyelmét a Dekameron kivételes érdekességeire és értékeire. Ezt az érdeklődést elsőül a műfordító-nagyiparos Zempléni P. Gyula sietett kielégíteni *Dekameron, vagy száz elbeszélés* címen kiadott hevenyészett Dekameron-fordításával (Budapest, 1890 és Bécs, 1896). Az ilyen Zempléni-féle mesteremberek irodalmi kiruccanásainak igyekezett gátat vetni a sokirányú érdeklődésű Szász Károly, akinek csonka Dekameron-fordítása először 1896-ban jelent meg és 1910-ig tizennégy kiadást ért. Szász Károly kiváló költő, író és műfordító volt, és óriási arányú írói s főleg műfordítói munkásságából elsősorban versfordításai emelkednek ki (*Divina Commedia*); prózafordításainak előnye a mindig érthető pontos szöveg, a tiszta magyarság és a választékos irodalmiság: de éppen ezért Dekameron-fordítása szintelen és íztelen, sőt jellegtelen; mindazonáltal jól olvasható, bármennyire nélkülözzük is benne a Dekameron stílusának humorát, szellemességét, nyelvi árnyalatait és finomságait. Ez ugyan nem az az árnyalt és hajlékony művészi próza, amelyet a Dekameron megkövetel, de a századvég közönsége nyilván olvashatónak érezte, hiszen ez a kötet: *Boccaccio száz elbeszélése száz érdekes képpel*, a 14. kiadás koszorújával, hangosan tanúskodik a vitathatatlan tény mellett, hogy ekkor már követelőn jelentkezett a magyar olvasóközönség Dekameron-igénye.

A század utolsó éve (1899) ennek az igénynek kielégítésére két Dekameron-válogatást is hozott: az egyik Radó Antalé: *Válogatott elbeszélések a Dekameronból* (Budapest, 1899). Ez mindössze hat novellát tartalmaz; a fordítások stílusa lapos és szürke, s éppoly kevésbé méltó Boccaccióhoz, a stílusművészhez, mint Rényi Gyula jóval bővebb válogatása: *A Dekameron elbeszélései* (Szeged, 1899).

Ezek az elégtelen és stílustalan fordítások érlelhatték meg a fiatal és tudós brassói tanárban, Bokor Jánosban azt az elhatározást, hogy szemelvények és antológiák helyett végre valóban teljes Dekamont ad a magyar olvasók kezébe. Ez a fordítás 1909-ben jelent meg (*Giovanni Boccaccio Dekameronja*. Teljes fordítás, életrajzzal, jegyzetekkel. Készítette Bokor János, Brassó.)

Az életrajz és a bevezetés 90 lap, a szöveg 691 lap terjedelmű: már a mű roppant arányaiból is sejthető, hogy Bokor komoly felkészüléssel és alapos anyagismerettel végezte el munkáját, amelyről az egykorú kritika tisztelettel ismeri el, hogy az első számba

vehető kísérlet és „mindenesetre mint sarokkő fog szerepelni Boccaccio-fordításaink történetében”. Egyik szakmai bírálója elismeréssel állapítja meg, hogy a fordításban „az olasz szöveg valamelyik helyének félreértését lámpással keresve is alig találjuk, csak-hogy ebben a hűség-re-törekvésben a fordító túllép a határon”. Nem értünk egyet a bírálóval abban, hogy kifogásolja Bokor körmondatait és helyteleníti, hogy a fordító a Dekameron „archaisztikus kifejezőmódjának idegenszerű báját is éreztetni akarja a magyar olvasóval, ez pedig a lehetetlenséggel határos feladat, mely elől a francia és német fordítók bölcsen kitértek”. A bírálónak ezt a felfogását alapjában tévesnek kell minősítenem. Először is azért téves, mert Boccaccio kifejezőmódját „archaisztikusnak” nevezi, holott Boccaccio korában ez a stílus egyáltalán nem volt archaisztikus, hanem a volgare-nak, a korabeli beszélt nyelvnek irodalmi változata. Hogy pedig a francia és német fordítók kitértek a körmondatok, a régies és állítólag idegenszerű „báj” magyar megoldása elől, az csak annyit jelent, hogy kitértek az igazi nehézségek elől, mert nem voltak művészei a stílusnak, olyan mértékben, ahogy azt Boccaccio kongeniális tolmácsolása megköveteli. Az egykorú bíráló kifogását én inkább Bokor dicséretére fordítanám, mert éppen fordításának stílusművészetbeli fogyatékoságai hívták fel hangosan az utána következő fordítók figyelmét (s elsősorban az enyémet) arra, hogy a hibátlanul helyes szöveg megértésén túl minden Dekameron-fordításnak első és fő követelménye a stílus művészi alakítása. Ő maga ugyan nem tudta visszaadni vagy megéreztetni Boccaccio stílusművészetét, de tiszteltre méltó kísérletével megtörte a jeget az utána következő, „longus ordo idem potentius decus” Dekameron-fordítók előtt. Legyen ez a néhány sor, legalább ily későn is, elismerés a fiatalon elhunyt kiváló italianista (1872–1910) emléke és munkássága iránt.

Bokor János úttörő és értelmileg kifogástalan teljes Dekameron-fordítása után egymást érték a „teljes” Dekameron-fordítások, amelyek közül kiválik Balla Ignác ötkötetes *Dekameronja*. Az Olaszországban élő szorgalmas újságíró jól tud ugyan olaszul, de fordítása művészi szempontból nem méltó Boccacciohoz, és a fordítónak nincsenek stílus-ambíciói, bár fordítása még mindig különb és komolyabb teljesítmény, mint az olcsó pornográfia jegyében összeállított és Bayros csábító rajzaival díszített, Forró Pál és Szini Gyula-féle Dekameron-antológia, amely a Bokor teljes és értékes fordításához képest sarlatánok gyenge és inkább üzleti érdekek szolgálatában összetakolt kísérlete; s azon a téves elgondoláson alapul, hogy Boccaccio erotikus író, s ennél fogva kiválóan alkalmas az ún. „pikáns” olvasmányokat kedvelő és hajszoló olvasók igényeinek kielégítésére.

Ezek után a magyar Dekameron-fordítások történetében olyan adatok következnek, amelyek szorosan összefüggnek személyemmel, illetőleg Dekameron-fordításommal, amely Bokor úttörő és valóban teljes Dekameronja után pontosan 20 évvel jelent meg (1929), éspedig a Franklin Társulat kiadásában. A nagymúltú társulat erre az alkalomra a „Könyvbarátok kiadása” impresszumot nyomatta a háromkötetes Dekameron-fordításra, és ez kortörténeti s irodalomtörténeti szempontból oly jellemző és fontos, hogy emlékiratszerű részletességgel kell elmondanom, annál inkább, mert a Dekameron-ügy akkori szereplői* közül már csak magam vagyok életben, s éppen ezért tartozó kötelességemnek érzem a magyar Dekameron-ügy hiteles történetét elmondani, mert immár én vagyok az egyetlen, aki ezt még elmondhatja.

Az ügynek két előzménye van: az egyik tárgyi, a másik személyi. Mind a kettő fontos.

1. A Franklin Társulat még a húszas években is egyik leghatalmasabb tankönyvkiadónk volt; mellette csak az Athenaeum, a Szent István Társulat, a Singer és Wolfner s az ugyancsak a Franklin tulajdonában levő Lampel R. (Wodianer F. és Fiai) cégek, jöhettek számba. Nos, híre járt, s a hír hamarosan igaznak bizonyult, hogy a kormány korlátozni fogja az órási profitot jelentő tankönyvkiadás jogát. Erre ádáz verseny, sőt tülekedés indult meg a nagy kiadóvállalatok közt a tankönyvkiadási koncesszióért: ebbe pedig legnagyobb erővel éppen a Franklin Társulat vetette bele magát. Igen, de a hatalmas Franklin Társulatnak (évente hárommillió pengőt jövedelmező) részletüzlete is volt, tehát ezt is anyaggal kellett ellátnia, mégpedig drága anyaggal, mert csak olyan anyaggal dolgoztak szívesen és eredményesen a könyvügynökök, amelynek révén nagyobb jutalékot kaphattak. Így történt, hogy bár a könyvpiac általában pangott, a részletüzlet virágzott; a F. T. sorozatokat állított össze kiadványaiból (Olasz Regényírók, Angol Regényírók, Osztrák Regényírók, Felvidéki Regényírók), sőt különféle hangzatos címeken erdélyi, református, evangélikus és egyéb sorozatokkal árasztotta el a hatalmasan nekilendült részletüzletet. De mindezzel nem érte be: veszedelmes tankönyvkiadó versenytársát, a Szent István Társulatot azzal szorította háttérbe, hogy katolikus vallásos könyveket

* Péter Jenő vezérigazgató, Péter András dr. kiadóhivatali igazgató, Motsidlovszky Elek dr. igazgató, Balog Zoltán részletosztály igazgató, Schöpflin Aladár irodalmi igazgató, Komor András lektor, Fenyves Pál dr. tankönyv-
lektor és Rába Leó a könyvkereskedés vezetője.

kezdt kiadni, pompás képekkel és rajzokkal, dúsan aranyozott, misekönyvszerű vaskos és drága kötetekben. Ennek a sorozatnak én voltam a háziszzerzője; így jelent meg a F. T. kiadásában — mindenkor a katolikus egyházi főhatóság „nihil obstat”-jával — a *Szentek legendái*, a *Zarándokút a szenthelyekre*, az *Árpádok virága Szent Imre herceg*, a *Boldogságos Szűz Mária* és a kétkötetes *A katolikus hittérítés története*, rendszerint valamelyik püspök vagy más főpap előszavával. Az egyházi jóváhagyás és a püspöki előszavak jóvoltából ez a túlzottan keletes könyvsorozat milliós üzletnek bizonyult, és megszerezte a jellegzetesen kapitalista F. T.-nak az ugyancsak dús jövedelmet jelentő tankönyvkiadói koncessziót. Ezek a milliomos könyvkiadók, mint a F. T. is, sohasem tüntették fel kiadványaikon sem a megjelenés évét, sem a könyv árát, kiadványaik örökké újak maradtak, s évek múlva is úgy lehetett eladni, mintha abban a pillanatban jelentek volna meg; de a megjelenés példányszámát sem tüntették fel, úgyhogy a szerző sohasem tudta meg, hány példányban sokszorosították könyvét. Nekem csak két fontos adatom van erre a rablógazdálkodásra: a *Megtanulok latinul* c. igen népszerű és kapós könyvem szerződése 3000 példányra szolt, meg is jelent a könyv ennyi példányban, első ezer, második ezer, harmadik ezer jelzéssel, a felszabadulás után azonban antikvár példányokat vásároltam könyvemből, s ekkor olyan példány került kezembe, amelyen legnagyobb megdöbbenésemre a „Hatodik ezer” jelzést fedeztem föl. Mondanom sem kell, hogy a honoráriumfizetés a „harmadik” zerrel megszűnt. A második adat: tizenöt éves Franklin-szolgálatom alatt egyetlenegyszer volt alkalmam bepillantani a részletosztály főkönyvébe, s éppen az én *Árpádok virága* c. könyvem bevételi elszámolását pillantottam meg. A rajzokkal, könyvdíszekkel és képmellékletekkel pazarul illusztrált, kék-arany díszkötésű, nagy negyedréti alakú díszmű terjedelme 25 ívnyi volt, ára 40.— pengő, a kiadó tiszta bevétele 96 000 pengő. Vajon hányszor van meg ebben az összegben a szerződésben biztosított 3000 példány? (Hozzáteszem, hogy a 25 ív ért az én szerzői honoráriumom 2500 pengő volt.)

A századeleji magyar könyvkiadás bizonyos rejtelmének feltárását hadd toldjam meg még néhány beszédes adattal. *Szentek legendái* c. díszművem volt az első kötete az említett katolikus díszmű-sorozatnak. Ez eredetileg a XIII. századi *Legenda Aurea* c. szent legendakönyv fordítása volt, a részletüzlet szakemberei azonban rájöttek, hogy az ilyen könyvet csak úgy lehet vidéken s főleg falun eladni, ha benne vannak a későbbi korokban élt népszerű szentek is; ennél fogva a Jacobus de Voragine *Legenda Aurea*-ja után élt nevezetes és népszerű szentek életét is fel kellett venni a kötetbe. Ez természetesen nagymértékben fokozta a díszes, pazarul illusztrált arany-vörös díszítésű könyv elterjesztését, amelynek az ára mindössze 30 pengő volt. Hogy ezt a könyvet a szerződésben megállapított háromezres példányszámon felül hány kiadásban és hány példányban sikerült a részletüzletnek eladnia, sohasem tudtam meg.

2. A Dekameron-ügy személyi előzménye pedig a következő. Miután a katolikus sorozat első kötete, a *Szentek legendái*, 1926-ban megjelent, már a következő évben, 1927-ben (június 17-én) szerződést kötött velem a Franklin Társulat a katolikus zarándokhelyek történetének megírására, s ez a 32 éves pazar kötet (*Zarándokút a szenthelyekre*) 1928-ban meg is jelent. Viszont a Franklin Társulat, éppen személyem miatt, kellő óvatossággal járt el, amikor az ilyen hitbuzgalmi jellegű s mindig egyházi jóváhagyással kiadott könyvekre vonatkozó szerződéseimbe ezt a záradékot iktatta be: „Hozzájárulok, hogy amennyiben jónak látják, művemet más szerző neve alatt bocsáthassák közre.” Ez több ízben meg is történt. De a „személyi előzmények” már a *Szentek legendáinak* megjelenésekor megkezdődtek: ugyanis a Franklin Társulat éppen ennek az első hitbuzgalmi könyvemnek kiadásá idején kötött velem szerződést Boccaccio teljes Dekameronjának lefordítására. Én a fordítás munkáját 1927. január 9-én meg is kezdtem, úgyhogy megfeszítet munkával május 17-én befejeztem, fordításom azonban, részben a képanyag kiválogatása és megszerzése, részben a nevem körül támadt huzavona miatt csak 1929-ben jelent meg, három nagy nyolcadréti alakú kötetben. A Franklin Társulat éppen az én nevem miatt nem vállalta Boccaccio kiadását, hanem úgy igazolt alibit az erotikusnak bélyegzett Dekameron miatt, hogy egyszerűen koholt egy ál-kiadót, úgyhogy ez a Dekameron a „Könyvkedvelők kiadása” impresszummal jelent meg. A Franklin Társulat vezetőségének még ez az alibi is kevés volt: áldozatul követelte a nevemet is, tehát a Dekameron-fordításnak más név alatt, vagyis álnéven kellett megjelennie. Én hevesen tiltakoztam nevem elsikkasztása miatt, de a kapitalista vállalat érdekei súlyos megsértésének minősítette tiltakozásomat, és szerzőségem védelmezését, hajlandó volt engem azonnal elbocsátani és az ügyet bíróság elé vinni. Úgyiszlóván az utolsó pillanatban Komor András barátomnak és kollégámnak sikerült a kényszerhelyzetben szellemes ötlettel megoldani a kérdést; azt javasolta, hogy ha már a nevem nem szerepelhet a Dekameronon, nyomassuk oda a fordító nevét ebben az alakban: R. Vay József. Ebbe a megoldásba kényszerből én is belenyugodtam, az igazgató is; így is jelent

meg a „Könyvkedvelők” kiadásában, s ezzel a Franklin Társulat szerzőségemet 32 évre elikkasztotta: a fordítás a saját nevem alatt csak 1961-ben jelenhetett meg az Európa kiadásában, s néhány évvel korábban (1954) a Szépirodalmi Kiadónak a „Világirodalom Klasszikusai” c. sorozatában, mindössze 26 ív terjedelemben és csak 8000 példányban, ezen a címen: *Boccaccio: Dekameron. Válogatás*. Ehhez elvi szempontból meg kell jegyeznem, hogy egy ilyen összefoglaló című és igényű sorozatba nem volna szabad szemelvényes gyűjteményeket beiktatni, hiszen ez a válogatás — a keret és a versek nélkül, csupán a megtehető egyoldalún összeválogatott 51 novella révén — nem ad hiteles és helyes fogalmat Boccaccio művészetéről.

Ezek az előzmények hitelesen világítják meg Dekameron-fordításom viharos múltját, s közben éles fényt vetnek a magyar kapitalista könyvkiadás gátlástalan módszereire is.

Ezek után végre rátérhetek újszerű és új ízű Dekameron-fordításom sorsára. Előbb azonban hadd idézzem a fordítás alapszövegének igazolásául az első (1929) kiadáshoz adott utószó („A fordító megjegyzése”) néhány mondatát:

„A Dekameronnak már több magyar fordítása van, de ez az új, teljes fordítás azért talán mégsem lesz fölösleges. A fordító, hogy az új fordítás szükségességét igazolja, olyan kísérletre szánta rá magát, amelyre elődei nem gondoltak: régies árnyalatú magyar nyelven adja a legrégibb olasz próza mesterének elbeszéléseit, abban a meggyőződésben, hogy ez a szelíden archaizáló stílus teljesebben és hívebben érezteti Boccaccio művének eredeti zamatát, s egyik legfőbb irodalmi értékét. A forma áhítatos tisztelete vezette abban az eljárásában is, hogy megtartotta Boccaccio hosszú, gyakran sallangosnak és mesterkéltnek tűnő mondatszerkezeteit, hadd érezze a magyar olvasó is a nagy mesternek úttörő küszködését a még szűz forma roppant kincseivel és lehetőségeivel. A fordító igyekezett mindkét dologban mértéket tartani, s úgy érzi, hogy kísérlete nem ment a könnyen érthetőség és a művészi folyamatosság rovására. Reméli: írók, olvasók és kritikusok megérzik, hogy a komolyan meggondolt és elvégzett munka révén az eddigieknél művészből és igazibb Dekameront kaptak a kezükbe.”

A fordítás és a stílus-alkítás módszeréről és gyakorlatáról ott kifejtett és megvalósított elméleti felfogásomat az újabban megjelent és a közeljövőben megjelenő új, „átdolgozott és javított” kiadásokban is következetesen érvényesítettem. Ennek a megítélését most már a kritikusokra és az olvasókra bízom. Egy kérdésben azonban magyarázattal tartozom, és ez a magyarázat a „pro domo” jellegen túl irodalomtörténeti érdeklődésre is számot tarthat.

Az Európa Kiadónál 1961-ben megjelent második teljes kiadás két újítást is hozott: egyik az, hogy ezt a kétkötetes Dekameront már nem a Boucher—Leclerc—Eisenféle szellemes, bár kissé már elcsépelet metszetek illusztrálják, hanem egészen modern és mégis egészen reneszánsz-ízű színes rajzok, a másik az, hogy egyes novellák szereplőinek neveit magyarra fordítja, vagy legalábbis magyarított s néha megokolatlanul új neveket ad az olasz szereplőknek. Ilyen újításra eddig még egyetlen Dekameron-fordító sem szánta rá magát. Nos, ezúttal a fordítás kézírata ügyében folytatott megbeszéléseken fölmerült az az ötlet, hogy bizonyos olasz személyneveket, amelyeknek jelentésük s értelmük van, le kellene fordítani magyarra, az értelem hangsúlyozása és a humor kiélézése érdekében. Mivel a szerkesztőség a kiadóval együtt, termékenynek érezte ezt az ötletet (amely nem tőlem származott), kénytelen voltam elfogadni és szövegemet ennek értelmében átdolgozni.

Az 1961. évi illusztrált Európa-kiadás megjelenése óta idestova három év múlt el, s ez elegendő idő volt arra, hogy ismételten meggondoljam az ún. „beszélő nevek” kérdését, és arra az elhatározásra jussak, hogy esetleges új kiadás céljára mindenütt mellőzőm a magyarított neveket, és visszaállítom az eredeti Boccaccio-féle olasz neveket. Az új kiadásra hamarosan nyílt is alkalom, sőt az új szövegű Dekameron már 1963 novemberében meg is jelent az Európa kiadásában (A Világirodalom Remekei c. sorozatban) két kötetben, illusztrációk nélkül, 67 000 példányban. Ebben már a visszaállított olasz nevek szerepelnek, mint ahogy ugyanezt a szöveget hozza majd a Magyar Helikon kiadónál a Boccaccio Összes Műveit tartalmazó kiadvány is, amely 1964-ben jelenik meg. A nevek vissza-olaszosítását mind a két kiadó helyesnek tartotta, megbízott a magyar szöveg megfelelő átdolgozásával, úgyhogy az új kiadásokban már a visszaállított olasz nevek szerepelnek. Így Dekameron-fordításomnak ez a javított és átdolgozott változata már a harmadik kiadása, és a Magyar Helikon említett kiadásában már a negyedik lesz.

Az új kiadások szövegén ezt a műtétet végre kellett hajtanom, már csak azért is, mert az ún. „beszélő nevek” használata igen kényes stilisztikai műfogás, és inkább csak olyan esetben alkalmazható, ha a név — hangzásával vagy jelentésével — határozottan utal az illető szereplő egyéniségére és jellemére; így a magyar néző megérti, hogy Kis-

faludy Károly vígjátékában a Perföldy névvel humorosan vagy szatirikusan utalni akar ügyvéd szereplőjének foglalkozására és jellemére, éppúgy, mint ahogy a római nézőközönség a nagyhangú és hősködő katona, Pyrgopolynios (bástya és város legyőző) nevével (Plautus: *A hetvenkedő katona*) már szinte szájába rágja közönségének a szájhős és pökhendi katona jellemét.

A Boccaccio-novellák szereplőinek ún. beszélő nevei azonban csak az olasz közönség füleiben asszociálnak — elsősorban hangzásukkal — humoros vagy szatirikus képzeteket. Éppen ezért a magyar fordításban semmi értelme sem volt frate Cipolla (Cipolla testvér) nevét „Hagymási barát”-ra magyarítani: a cipolla szó ugyan hagymát is jelent, de ez a jelentés semmiféle belemagyarázás árán sem utal a csalafinta barát egyéniségére (VI. nap, 10. novella). De így vagyunk úgyszólván valamennyi beszélő névvel: ezek a nevek némi és gyakran erőszakos belemagyarázás árán „beszélnek” ugyan, de majdnem mindig másról, nem pedig az illető szereplőről. Így Ciappelletto uram neve (I. nap, 1. nov.) Jámorka urammá magyárosodott, holott igen gonosz ember volt, és csak hazug gyónásával sikerült belopnia magát a szentek közé, tehát éppenséggel nem volt sem jámbor, sem Jámorka, sem Jámörbűsz, sőt maga Boccaccio is annyit játszik a névvel (kalap, kalapka, kalapocská, tökfődő, süveg, satyak stb.), hogy a Jámorka elnevezés teljesen idegen Boccaccio írói szándékától.

Hogy pedig a nevek lefordítása, vagyis erőszakos beszéltetése elvileg is helytelen volt, kiderül az ilyen nevek „megszólaltatásából”, mint Spinelloccio Tanena és Zeppa di Mino (VIII. nap, 8. novella): az előbbinek Taszajtó Muki, az utóbbinak Döfi Jákó lett a magyar neve, s ez éppoly kevésbé magyarázható meg, mint a Nicolo da Cignano magyarártas Szorítósi Mikire (VIII. nap, 10. nov.), vagy a Salabaetto-e Furkócira s a Janciofiore névé Liliomszála (uo.). Érthetetlen, mért lett a Scannadióból (IX. nap, 1. nov.) Dúvadi, a Biondellóból (ami legfeljebb szökecskét jelenthetne) Pöttöndi, s megfeythetetlen, mért lett a Ciacco-ból Haslagi (IX. nap, 8. nov.), ugyanígy érthetetlen a Gianni di Barolo megmagyarítása Borissza Janira, a Pietro Tresanti névé Szentesdi Petire; megokolatlan, miért és hogyan változott a Zita Carapresa di Giudice Leo egyszerűen Jópipa Zitára, és miért kellett Gyöngyike komaasszonyra lefordítani a comar Gemmata nevet? (IX. nap, 10. nov.) Ezeket a neveket tehát mind visszaállítottam.

Feltétlenül vissza kellett állítanom az olasz neveket azokban a novellákban, amelyek három, akkoriban szétében ismert, firenzei festő gyerekes és mulatságos csínyjeit dolgozzák fel. A három tréfamester, Calandrino, Bruno, Buffalmacco szinte közmondásos típus volt, sőt egyes kutatók szerint történeti személy, és bár nevük „beszéltetése” (Mafrajankó, Gézenguzi, Mókási) nagyjában szerencsés, mégis úgy döntöttem, hogy ezeket a félig-meddig hiteles neveket visszaállítom olasz alakjukba; a három név olasz alakja ti. nem „beszél”, viszont a magyar fordítás megfelelő nevei már magyarázzák a három említett szereplő jellegét és jellemét, s humoros nevek, holott az eredeti olasz nevek semmi humort sem hordanak. E három név a Dekameron öt novellájában szerepel (VIII. nap 3; VIII. nap 6; VIII. nap 9; IX. nap 3; IX. nap 5), s így nyilvánvaló, hogy Boccaccio állandó figurái, és egyéniségükben, nem pedig nevükben hordozzák a humort. A felhozott okokon kívül az is a nevek lefordítása s általában magyarártása ellen szól, hogy az olasz nevek a magyar szövegben lépten-nyomon éreztetik és hangsúlyozzák az eredetinek olaszságát, holott a sokszor erőszakos magyarártás megtöri a szöveg eredeti ritmusát és hangulatát.

Az előzőekben fejtegetett fordítói gyakorlatot csak a VIII. nap 9. novellájának esetében kellett felfüggesztenem, s ebben sem a beszélő nevek miatt, hanem azért, mert Boccaccio itt a „naturalia” fejtegetése közben oly szellemesen, annyi találékonysággal, oly páratlan nyelvi leleménnyel és játékos humorral nevezi meg az — ebbe a koprofil tárgykörbe tartozó fogalmakat, hogy itt, a humor és szellemesség érzékeltetése kedvéért kénytelen voltam „beszélő neveket” alkalmazni, bár ezek nem igazi személynevek, hanem csak a naturalia tárgykör fogalmainak ravasz és humoros megnevezései. Buffalmacco nagy tirádájában egymás után hangzanak el az „Árnyékszék helyi grófné” (contessa di Civillari), a „Hasmenéssy” (Tamagnin della porta), a „don Kiszakáss” (Don Meta), a „Doronghy-Vastagh” (Manico di Scopa), a „Híganereszthy” (lo Sparchera) nevek, mind olyanok, amilyenek csak úgy hemzsegnek Buffalmaccónak ebben a halandzsájában, nem ugyan a naturalia körülfáncolására, hanem csak az egetverő hazudozások hitelesítésére. Ilyenek a Szakállrengetők úrasszonya (donna dei Barbanicchi), a Haslagok királynője (la reina dei Baschi), Pletykókia Loesikatája (la Ciancianfera di Normicca), Eldorádó Felnadrágja (Semistante di Berlinzona), Kelekótyia Tenyerestálpasa (la Scalpedra di Narsia). Ez már csupa időtlen szójáték a lódtások valószínűsítésére és a becsapott doktor megszédítésére. Ezért éreztem megengedhetőnek, sőt szükségesnek itt, ebben az egyetlen novellában, az olasz neveknél néha vaskosan koprofil, néha szeliden humoros lefordítását.

Az összehasonlító irodalomtörténészek IV. Nemzetközi Kongresszusa

Folyóiratunk tavalyi évfolyamában már hírt adtunk arról, hogy az Association Internationale de Littérature Comparée (A. I. L. C.) IV. Kongresszusát 1964. augusztus 31. – szeptember 5. között rendezik meg a svájci Fribourg-ban. Az előkészítő bizottság, Fr. Jost (Colorado), és H. Aepli (Fribourg) nemrég nyilvánosságra hozta az előzetes programot. A nemzetközi találkozó öt munkanapján 235 előadást tűztek napirendre. Az előadók megoszlása világrészek szerint: Európa 106, Észak- és Dél-Amerika 105, Ázsia 18, Afrika 4, Ausztrália 2. A szocialista országok irodalomtörténészei 23 előadást jelentettek be (Magyarország 9, Jugoszlávia 7, Lengyelország 5, Csehszlovákia 4, Német Demokratikus Köztársaság 3, Szovjetunió 2, Románia 2.) A rendező bizottság – az eddigi szokásoktól eltérően – lehetővé tette, hogy az előadók nemcsak angol és francia nyelven, hanem más világnyelven is tarthassák előadásukat; a programba iktatott előadások megoszlása a nyelv szerint: angol 107, francia 101, német 18, spanyol 5, olasz 4. A 18 plenáris ülésen a rendező bizottság felkérésére a következők tartanak előadást:

K. Wais (Tübingen): *Le cosmopolitisme littéraire à travers les âges*; Cl. Pichon

(Bâle): *Héritage national et tendances cosmopolites comme ferments littéraires*; H. Levin (Harvard): *Fatherland and Republic of Letters*; T. Klaniczay (Budapest): *Que faut-il entendre par littérature nationale?*; J. H. Hanse (Louvain): *Langue littéraire et appartenance nationale*; R. Escarpit (Bordeaux): *Dictionnaire international des termes littéraires*; J. C. Brandt Corstius (Utrecht): *Comparative Literature and Nationalism*; H. H. H. Remak (Indiana): *La littérature comparée en face du cosmopolitisme*; H. Mayer (Tübingen): *Inspiration und Gestaltung*; J. Starobinski (Genève): *Imagination*; M. P. Alexeev (Leningrad): *Définition et illustration de termes littéraires relatifs aux notions d'imitation, d'originalité et d'influence*; V. Lange (Princeton): *Genius and Tradition in the Eighteenth Century Literature*; B. Weinberg (Chicago): *Imitation: Histoire de définition (XVI^e et XVII^e siècles)*; H. M. Block (Brooklyn): *The Concept of Imitation in Modern Literary Criticism*; Odette de Mourgues (Cambridge): *Influence*; B. Bose (Calcutta): *Tradition and Experiment in Modern Bengali Literature*; S. Franco (Torino): *Originalité*; J. Seznec (Oxford): *Tradition littéraire: point de vue occidental*.

Comparative Literature Studies

A múlt év őszén új periodikus kiadvánnyal gyarapodott az amerikai összehasonlító irodalomtörténeti szakirodalom: Indiana (*Yearbook of Comparative and General Literature*) és Oregon (*Comparative Literature*) példáját követve Maryland állam egyeteme indított folyóiratot az utóbbi időben egyre inkább sokasodó komparatista tanulmányok publikálására.

A folyóirat – mintegy emlékeztetőül az egyetem komparatista hagyományaira – a *Comparative Literature Studies* nevével viseli (ezzel a névvel 1940–1946 között már megjelent egy folyóiratuk).

A megnyitó különszámban a szerkesztők, Alfred O. Aldrige és Melvin J. Friedman röviden vázolják, a folyóirat célkitűzéseit és témakörét: elsősorban az európai iro-

dalmak észak- és dél-amerikai kapcsolataival foglalkozó tanulmányokat kívánnak közölni. Az első számot teljes egészében az American Comparative Literature Association első konferenciáján (New York, 1962) elhangzott előadásoknak szentelték. A közölt előadások közül az érdekesebbek: R. Wellek: *Philosophy and Postwar American Criticism* ; J. Gassner: *Epic Theatre in the Modern Drama* ; G. Gibian: *Mayakovsky and Futurisme* ; L. Bergel, *Avant-garde Mind and Its Expression*, továbbá a konferencia két vitájának anyaga: az össze-

hasznító irodalomtörténet egyetemi oktatásáról és az irodalmi hatásról.

A szerkesztőség tervei az első évfolyam (1964) számaira vonatkozólag: az 1. és 2. füzetben a legnevesebb európai komparatistáktól közölnek tanulmányokat, egy későbbiben pedig az észak-amerikai, a brazilai, a franciaországi és a németországi irodalomtudomány jelenlegi helyzetét kívánják bemutatni. Minden számban gazdag könyvismertetés-rovatot ígérnek. (A folyóirat Intézetünk könyvtárában megtalálható.)

Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. — I—IV. B. Salzburg, Otto Müller Verlag. — I. Das Theater der Antike und des Mittelalters. 1957. (540, 2 színes tábla, 59 műnyomat, 63 szövegközti ábra.) — II. Das Theater der Renaissance. 1959. (496, 2 színes tábla, 44 műnyomat, 111 szövegközti ábra.) — III. Das Theater der Barockzeit. 1959. (756, 2 színes tábla, 65 műnyomat, 150 szövegközti ábra.) — IV. Von der Aufklärung zur Romantik. (I. Teil.) (846, 1 színes tábla, 58 műnyomat, 286 szövegközti ábra.)

A bécsi színháztörténeti iskola új, méreteiben és adatfeltárásában eddig legnagyobb irodalmi eredményét, Kindermann négy hatalmas kötetét kezünkbe véve, akaratlanul is a bécsi barokk gazdagon áradó színházművészetére kell emlékeznünk. Ennek a kornak a képzelete, bőséges emlékanyaga ihleti meg nemzedékről nemzedékre az osztrák irodalomtörténészeket, hogy újabb és újabb hatalmas munkával adjanak lendületet a világ többi, ezen a téren jóval lanyhább kutatóinak. De nemcsak impulzust meríthetünk Kindermann kötetéből, hanem az érzelmi indítékon kívül jóval többet: olyan sok és olyan sokféle adatot, hogy az elkövetkezendő évtizedek bizonyára innen fogják kibányászni tudásuk java részét. Lényeges tehát, hogy amikor elismeréssel adózunk az odaadó szorgalommal megalkotott műnek, felhívjuk a figyelmet az újabb kutatások eredményeire — bemutatásuk valamennyi érintett ország színháztörténészeinek külön feladata — és kérdőjelet írjunk egyes megállapítások mellé, amelyekről úgy érezzük, hogy a szerző minden tájékozottsága ellenére sem tudott igazságukról meggyőzni.

Az elsősorban angol és német nyelvű szakirodalomból nagy körültekintéssel felépített görög színháztörténet Euripidészre vonatkozó megjegyzése, hogy ti. ő emel először szót az asszonyi jogok védelmében,

elgondolkoztató. A görög népi tudat mélyén még ott lappangott az anyajogú társadalomból az apajogúba való átlépés nagy megrázkódtatása. Aiszhülosz és Szophoklész szinte mentegetik Élektra és Oresztész tettét, magyarázzák jogosultságát. Ha kétségtelen is, hogy Euripidész már ment minden kultikus kötöttségtől, ez az egyébként igen poétikusan megfogalmazott szakasz társadalomtörténetileg aligha hiteles. (I. 74—76.)

A görög színházépítés, a színpadi hatások, a görög színész társadalmi jelentőségéről szóló részek annál kitűnőbbek. Ugyanez vonatkozik a római színházról, közönségéről, műfajairól és a színészeknek a görögökétől annyira elütő szociális helyzetéről mondottakra. A legutóbbi forrásoként Kindermann túlnyomórésztben klasszikus auktorokra hivatkozik (Cicero, Quintilianus, Juvenalis, Lukianos etc.) bizonyosságul annak, hogy mint önálló kutató mekkora érdeklődéssel kíséri a társadalomtörténeti jelenségeket.

A középkori fejezetek már az egyes nemzetek szakkutatóinak megítélése alá kell hogy kerüljenek. A magyar fejezet mind a középkort, mind a reneszánszot illetőleg hiányos és elavult. Ennek az a szerencsétlen körülmény az oka, hogy a Kardos—Dömötör-féle publikáció régi drámai emlékeinkről a kötet elkészülte után jelent meg. A gyér és nem a legjobban megválogatott bibliográfia viszont egyrészt egy magyar cikkbibliográfia hiányát sínyli, másrészt Staud Géza háromkötetes új kézikönyvének későbbi megjelenését.

Jóllehet elsősorban az egyes nemzetek szakemberei hivatottak saját színjátszásuk történetének eseményeit regisztrálni, a korszakolást illetően nem mulaszthatunk el néhány szerény megjegyzést. Nem értünk egyet avval, hogy az erzsébetkori angol dráma a barokk színházzal kerül együtt megbeszélésre. A „Tudor-barokk” kifeje-

^z és láthatólag megragadta Kindermann képzeletét. Feltehetőleg a francia szakirodalom számos barokktanulmánya inspirálta. Nézetünk szerint azonban itt Tapié, aki Inigo Jones-nál palladiusi, tehát lényegében reneszánsz hatást állapít meg és barokk elemeket csak Anna királynő korában, közelebb jár az igazsághoz, mint pl. Mandrou, aki ugyan látni vél barokk művészetet Shakespeare idejében, a járulékos barokk társadalomtörténeti jelenségekkel azonban adósunk marad. Nézzük meg ezt a kérdést egy kissé közelebről. Minden kultúrjelenség sokrétű, ez igaz. Elképzelhetünk olyan művészettörténeti korszakot, amelyben pl. az irodalom már barokk formákat mutat, a képzőművészet pedig még a reneszánsznál tart. Nehéz azonban barokk színházművészetet feltételezni egy olyan társadalomban, amelynek felépítése nélkülöz minden barokk elemet. Az angol középkor a Tudorok trónralépével ér véget, ebben Kindermann is egyetért az általánosan elfogadott tételekkel. (Amihez egyébként hozzá kell fűznünk, hogy a középkori színpadi műfajok még jó egy évszázadig életképesek.) A legnagyobb hűbérurak többsége elvérzett a Lancaster- és York-ház küzdelmeiben. Az új uralkodóházat ez a szerencsés konstelláció emelte fel a polgársággal is rokon középnemességből; iparkodott visszaszorítani a megmaradt régi főnemességet, vele szemben részben saját híveiből alkotott új, udvarképes arisztokráciát, részben — és ez volt a döntő — a XVI. század folyamán meggazdagodott városi polgárságra épített.

Az egész Tudor-korra ennek a polgárságnak a magára eszmélése a jellemző. Ezek a feltörő társadalmi osztály évtizedei. Nemcsak a parlamentben, hanem a színházban is egyre nagyobb számú polgári elemet találunk. Az egymással vetélkedő szintársulatok nézőterét nem kizárólag a takarékos Erzsébet viszonylag kisszámú udvartartása, még az időnként Londonban időző főnemeselek kísérete sem töltötte meg, hanem a gazdag kereskedők és alkalmazottak is. De ugyanígy a spanyol armádát sem a Tudor-ház kincstárából felfegyverzett gályák verték vissza, hanem a londoni, bristoli és newcastle-i polgárok pénzén felszerelt flotta. Ha 1586-ig ez a polgárság léteért küzdött a feudális erővel szemben, ezután már csak a hatalomért. A parlament olyan önállóvá vált, amire korábban nem volt példa. A spanyolok felett aratott győzelem után a polgárság hatalma tudatára ébredt. A nagy irodalmi fellendülés a túlaradó életérzés kifejezője. 1597-ben a polgárság magával a királlyal is szembeállt bizonyos monopóliumok miatt. Ebben a mérkőzésben — alatta

hullt le egy, szintén monopólium-kérdés miatt kerekedett összeesküvés során, Essex feje — ugyancsak a parlament győzött.

Természetes, hogy ez a kor is sok ellentmondást s így számos tragédia magvát rejtette magában. Egy, még középkori alapokon nyugvó, az igazságszolgáltatástól külön nem választott közigazgatás; az enclosure, ami egyre növekedett, noha a királynő igyekezett akadályozni; az Erzsébet trónralépést megelőző sok véres esemény és az uralkodása alatti számos politikai cselekvés: mindez gazdag témát nyújtott a drámaíróknak. Az angol polgárt, a társadalom ezidőben legfejlettebb osztályának tagját, a politika nagyon érdekelte. Érdeklődéssel figyelt a színpadra is. Mivel azonban valamennyi politikai bonyodalom a haladó erők irányában oldódott meg, Erzsébet korában a polgári forradalom bevezető akkordjai hangzottak el. Nincs re-féudalizálódás, tehát nincs barokk.

A barokk jelentőségét, területi kihatását túlértékeli a szerző. Ez a stílus a protestáns államokban, elsősorban a polgári fejlődés területén előrehaladott Angliában és Németalföldön, színháztörténetileg kevésbé jelentős. Annál fontosabb azonban a katolikus országokban, ahol az ellenreformációval és az ennek élgárdájaként harcoló jezsuita iskolai színjátszással valóban nemzedékek írói és képzőművészeti fantáziáját ihlette meg. A protestáns területeken uralomra jutó barokk jelenségek, mint ezt Kindermann nagyon helyesen észre is veszi, francia közvetítéssel, mint a francia kultúra követendő példái váltak fontosakká. A protestáns északra XIV. Lajos és udvara, a „fény századának” irodalma hatott. Ezt látjuk a hamburgi polgári színjátszás és Erős Ágost udvari ünnepeit, a holland népi és a skandináv udvari színháznakál egyaránt. Éppen ezért nem logikus a III. kötetben tárgyalt északi barokk színjátszás után, a IV. kötetben taglalni Corneille és Racine korát.

A német barokk színházról szóló fejezetek hatalmas felkészültségről tanúskodnak. A szerző, szíve szerint, a Habsburgok olaszos barokkját értékeli mindenek fölött a legtöbbre. A színház, a produkció fényességét illetően bizonyára helyesen ítél. A magyar kutató számára a német—osztrák barokk színház pozitív szerepe pontosan nyilvánvaló. Mivel a bécsi barokk olasz hatás alatt állott és a kor első színpadmesterei az olaszok voltak, sikerrel közvetítette a barokk idején kialakult, részben ma is uralmon levő színpadtechnikai formákat a közép- és kelet-európai népekhez. — Zeneileg igen magasfokú előadásokat hozott létre. Az idő tájt dél-német területeken csak a mecénás és a közönség

volt német, a művész többnyire olasz, viszont ez az iskola készítette elő a talajt a német zenekultúra szupremáciája számára a XVII. század derekától a XIX. század végéig. — Végül pedig a kevésbé pompás prózai színház, az iskolai és céheladások meg a vándortársulatok alapozták meg a hivatásos német színjátszást.

A magyar barokk színházi felmérésénél Kindermann véleménye nem egyezik teljesen a hazai történetiszemléettel. Az önálló Erdélyt kevésre értékeli, holott a Báthoryaknak, Bethlen Gábornak volt reneszánsz udvari kultúrájuk, volt idegennyelvű színészetük és műkedvelő udvari színjátszásuk is, az iskolai színjátszás pedig éppúgy folyt az ő uralmuk alatt, mint a királyi Magyarország területén.

Érthető figyelemmel kíséri nyomon a szerző az első magyar színházi koncesszió tulajdonosának, Felvinczi Györgynek a sorsát, annál is inkább, mert az engedély a nagy barokk mecénástól, I. Lipót császártól származott. Felvinczi életének későbbi alakulását azonban már nem borítja romantikus homály. Varga Imre kutatásai alapján tudjuk (ItK, 1962. 4. sz.), hogy Kolozsvár város szolgabírájaként élt, ügyvédkedett is, köztisztviselőben álló, módos emberként halt meg, a színészet gondolatával pedig felhagyott. Sajnos, ez a közlemény is időben a megfelelő kötet publikálása után jelent meg.

Csak a legnagyobb tisztelet illetheti meg a szerzőt azért a törekvéseért, hogy minden nemzetet és minden színházformát ugyanolyan gondossággal és érdeklődéssel figyel meg. A figyelem méltányos elosztása azonban magával vonja az egyenlő elbírálás már éppenséggel nem célravezető magartását. Nincs ember, aki napjainkban Kindermannnál jobban ismerné pl. Ekhof és Schröder törekvéseit, buzgalmát, küzdelmeit a német nemzeti színjátszás felvirágoztatásáért, de a Neuberinre és a Sturm und Drangra — a Goethe-kor, ismét kissé önkényesen, a következő kötetben nyer majd helyet — száztizenhárom lap elég számára, a rokokó udvari színház pedig százhat lapot kap. A színház iránti egyetemes szeretetben mintha elveszett volna a mérce, amellyel a fontosat a múltó értéktől el lehet különíteni.

Kindermann nagy művének vannak tehát gyengébb pontjai, amelyekért csak részben felelősek a feldolgozás alá kerülő különféle nemzeti színház történetek rest kutatói, részben a szerző hibájából erednek. A történetíró módszertani felkészültségének hiányai főként a társadalomtörténeti indokolásoknál — vagy ezek elmaradásánál! — érezhetők, az anyag zsúfolt-sága, nehezen áttekinthető volta, stílári-

egyhangúsága a munka méreteiből következik. Nem lehet háromezer évet és harmincféle nemzeti színjátszást egyformán színesen és lendületesen előadni.

A hiányosságokkal szemben azonban a szándék és a megvalósítás óriási érdeme áll. A szándék: úgy ragadni meg az európai művelődés egy területét, hogy a közös, az egymásból fakadó, az összekötő elemek váljanak hangsúlyossá és a különféle nemzeti színjátszások rokon producióit néző közönség: mi, európaiak, úgy olvadjunk össze az évezredek nézőtérén, ahogyan egy-egy sikeres színházi est publikuma válik eggyé.

A megvalósítás páratlan a maga nemében. Kindermann valóban érti és ismeri a színházat. Fel képes mérni a maga komplex művöltában, és ezt a nagyon sokrétű világot valamennyi oldaláról meg tudja adataival világítani. Számára a színház nem csak dráma és drámaíró, de ez is. Nemcsak a színész, de ő is. Tudja, hogy a shakespeare-i szöveg hogyan függ össze a korabeli színpaddal és hogy a világítás kezdetleges vagy fejlettebb formái hogyan befolyásolják az egykorú színjátszói stílust és a közönség reakcióját. Szorgalmának teljességéből futja mindenfajta színház és mindenfajta produkció bemutatására. Ez a gazdagság megbecsülhetetlen érdeme: könyve után nyúlunk, ha egy XVI. századi kellékről vagy egy XVIII. század végi erdélyi világítási rendszerről akarunk felvilágosítást kapni. Mindez különösen fontos számunkra, magyarok számára, akik éppen régi színpadtechnikánk felderítésénél ütközünk a legtöbb nehézségbe, részben, mert valóban kevés az adatunk, részben, mert a meglevőket sem sietünk feltárni. Az analógiák segítségével, hála Kindermannnak, a jövőben biztosabban következtethetünk saját múltbeli színpadi berendezéseinkre is. A német protestáns iskolai színjátszás saját protestáns iskoladrámánkhoz, a lengyel jezsuita színpad súlyosztó berendezése a hazai jezsuita iskolák szcenikájához, a XVIII. századi német vándorszínészet nehézségei és problémái, némi áttétellel, saját nemzeti színjátszásunk első évtizedeihez nyújtanak magyarázatot. Előfordulhat, hogy a tanulmány előadása, esetleges ellentmondásaival, új gondolatokat ébreszt a hazai kutatóban.

Különösen gyümölcsöző lehet a magyar tudomány számára a készülő V. kötet, ahol a környező országok színjátszása, elsősorban a német nyelvterületé, már párhuzamos a kibontakozó és felvirágzó magyar hivatásos színjátszással. A IV. kötet német anyagának, sokszínűségében, a színház megnyilvánulási formáinak gazdagsága mellett, bizonyos szociológiai hiá-

nyosság volt a jellemzője. A színész társadalmi helyzetéről sokkal homályosabb képet kaptunk, mint görög, római vagy Erzsébet-kori angol pályatársairól. A XVIII—XIX. század fordulóján kialakult helyzetről remélhetőleg világos ábrázolást nyerünk majd, hiszen a szerző tárgyi felkészültsége lehetővé teszi, hogy ne csak saját honfitársai, hanem az egész, társadalmi felépítésében ugyancsak változatos XIX. századi Európa színházi világa, a virágzó kapitalizmus üzletszínházainak művészeitől a feudális keleti országok színjátszóig megfelelő háttérrel kapjon a színpadon, a díszleteken és a kellékeken túl is. Érdekes lenne, ha rávilágítana azokra a különbségekre, amelyekkel az egyes polgári társadalmak színészeit nézik: pl. a francia és olasz színész kivetettsége, viszonyítva azoknak az országoknak a szemléletéhez, amelyekben az anyanyelvű hivatásos színjátszás a nemzeti felemelkedés és függetlenség eszköze volt.

Ha a szöveg tömörsége, adatgazdagsága néhol már arra készíti az olvasót, hogy levegő után kapkodjon, sohasem válik terhebbé, sőt ismeretlen távlatokat nyit meg az illusztrációk sokasága. A legvitatottabb kérdésekre fény derül egy féltényrényi metszet közlése révén, a legpontosabb leírásnál többet mond egy ismeretlen jelenetkép. A képanyag összeállítása teszi a kiadványt valóban azzá, aminek készült: az évszázad egyik legnagyobb színháztörténeti összefoglalásává. Ennek a képanyagának a kiválogatása utal reálisan arra a tökéletes tájékozottságra, arra a valóban egész Európát felmérni tudó biztonságra, ami Kindermannt jellemzi. A szövegbe itt-ott csúszhatott félreértés, de az európai múzeumok, köz- és magángyűjtemények százaiából kiemelt festmény, metszet, vázlat, ábra mindenki számára nyújt újat és tanulságosat.

MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR EDIT

Actes du III^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. — Proceedings of the IIIrd Congress of the International Comparative Literature Association. Utrecht, 1962. Mouton, 367.

A Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Társaság (AIRC) 1961 augusztusában rendezte meg harmadik kongresszusát Utrechtben. A Társaság munkájáról és a kongresszus lefolyásáról a magyar delegáció egyes tagjai már részletesen beszámoltak (MTud., 1961. 761—62 és ItK, 1962. 33—34). Ezért csupán a kötet ismertetésére szorítkozunk, az egyes előadásokról sem ismételjük el azt, amit a magyar résztvevők már elmondtak (vö. Kla-

niczay T.: Egy irodalomtörténeti kongresszus és tanulságai. Kortárs, 1962. 123—30 — Wéber A. FK, 1962. 190—92).

A kongresszusi kiadvány általános politikai arculatát a nemzetközi tudományos együttműködésre irányuló őszinte szándék jellemzi. Megnyilatkozik ez a rendező holland Smit professzor előszavában, M. Bataillon megnyitó beszédében, valamint a belga R. Mortier összefoglalójában és W. P. Friederich értékelő szavaiban. Mortier örömmel állapítja meg, hogy az AIRC kongresszusain nemcsak növekszik, hanem bővül is a vendégek száma. A japán, lengyel, román stb. résztvevők mellett melegen üdvözlí a jugoszláv és a magyar delegációt, amely első ízben volt jelen a Társaság kongresszusán.

A kötet két részre tagolódik: az első a fő előadások szövegét tartalmazza (36—297), a második a kiselőadásokét (299—355). Az előbbieket teljes terjedelmükben, az utóbbiakat egy oldalas tematikai rezümé formájában közli a kiadvány. Az egész kötet anyaga két téma köré csoportosul. A velencei és a Chapel Hill-i kongresszus tanulságai alapján az egyik témakört az irodalmi terminusok meghatározásának és az ilyen tanulmányok módszerének kérdésében jelölték meg. A második, népesebb témacsoport: *Les littératures de langue non-universelle et les littératures régionales* c. volt.

A tematika első fele elméleti jellegű tanulmányokból áll. A főelőadások között a „*literary criticism*” (Wellek), a „*littérature*” (Escarpit), a „*manierizmus*” (Boase), a „*style*” (Sayce), a „*baroque*” (Rousset), a „*picaresque*” (Guillén) irodalmi fogalmak meghatározására történtek kísérletek. Már ezek a vállalkozások is megmutatták, milyen nehéz lesz valamiféle közös nevezőre jutni a definíciók módszerének a kérdésében. Az előadásokban nem az új eredmények, hanem a tárgyalt fogalommal kapcsolatos újabb problémák és módszertani nehézségek keltik föl figyelmünket. Igaz, hogy az egyes igényes és színvonalas kérdésfeltevések sem mentesek az elvont fejtegetésektől, mégis tanulságul szolgálnak hasonló nehéz feladatok megközelítésére. Egyik esetben sem beszélhetünk megnyugtató fogalom-definícióról. Még a könyvről jól ismert Rousset is óvatosan bánik a barokk irodalmi terminusának definíciójával, s a feladat megoldását a további kutatásra bízta. Ezek a definíció-kísérletek a Társaság által kitűzött nemzetközi irodalmi terminológiai szótár (*Dictionnaire international des termes littéraires*) létrehozására tett első lépéseknek tekinthetők. A példaként kidolgozott szótár-címszó Escarpit munkája, aki elméleti és gyakor-

lati oldalról is megkísérelte egy ilyen eljárás kialakítását.

A fenti próbálkozások egyik fontos tanulsága, hogy a fogalom definíciója általában csak irodalmi jelenség lényegének meghatározása után lehet eredményes. Rousset és Guillén jutott ehhez legközelebb. A jelzett előadások értékelésében egyetértünk Klaniczay és Wéber részletező, szinte e főeladások mindegyikével külön foglalkozó beszámolójában foglaltakkal (Kortárs, 1962. 127. és FK, 1962. 191.), s abban is, hogy az irodalmi terminusok meghatározása még sok munkát, s mindenekelőtt megalapozott történeti vizsgálatot követel. — A kiselőadások keretében elhangzott, ehhez a témacsoport-hoz kapcsolódó tanulmányok: *The definition of satire: a note on method* (Elliot), *Essai de description phénoménologique du principe lyrique* (Bornhoff) és *Zum Problem einer Definition und einer Methodik des Essays als dichterischer Kunstform* (Exner). Mivel a kiselőadások szövege csak vázlatos rezümé formájában olvasható, ezek értékelése nem lehetséges. Annyi azonban megfigyelhető, hogy tartalmi és módszertani vonatkozásban az előbbi témákhoz illeszkednek.

A másik témakör az összehasonlító irodalomtörténeti kutatás hagyományos ágával (hatások, párhuzamok, kapcsolatok stb.) függ össze. Ezzel a csoporttal Klaniczay és Wéber a beszámolójukban kevesebbet foglalkoznak. Az igaz, hogy ezeknél a különböző színvonalon, jobbra pozitivistá módszerrel megírt, konzervatívabb szellemű előadásoknál érdekesebbek az elméleti igényű tanulmányok. A Társaság próbálkozása mégsem volt eredménytelen abból a szempontból, hogy a tematikát az ún. „non-universelle” nyelvű (holland, portugál, skandináv, magyar, román, lengyel, újgörög, szerb, horvát, japán stb.) irodalmak egymásközi, valamint az ún. „littératures universelles” (angol, német, francia, olasz, spanyol, orosz) kapcsolatok vizsgálata jegyében tűzte ki. A legváltozatosabb témákra bomló előadás-anyag súlypontjai (az előadások számát is figyelembe véve) a holland, a skandináv, a jugoszláv, a lengyel és a japán irodalmak körül alakultak ki. A magyar irodalmat egy főelőadás, Sötér István *Phénomènes parallèles de la littérature hongroise et de la littérature russe du XIX^e siècle* című, szintetikus igényű és marxista módszerű előadása képviseli, de olyan szerencsés módon, hogy benne a kelet-európai irodalmi fejlődés koncepciójának körvonalai is kibontakoznak. Ezáltal a tanulmány, a lengyel és román előadásokkal együtt, a kelet-európai irodalmak problematikájá-

nak súlypontját alakítja ki a kongresszusi kötetben.

Ezen a témakörön belül jelzett regionális irodalmakat pl. a katalán, provenszál, wallon, fríz stb. irodalmat „dans leurs relations avec les littératures nationales” szemszögéből tárgyalják. A katalán és fríz irodalomnak még a főeladások között is volt képviselője (Riquer: *Les rapports entre les littératures catalane et italienne*; Brouwer: *The relation between frisian literature and other literatures*). — A legkisebb egységeknek is! teret szántak: „les compartiments locaux des littératures de langue à diffusion universelle, p. ex. littérature suisse romande ou alemanique, littérature française de Belgique”. A belga és a svájci irodalom speciális kérdései több kis előadásban vetődtek föl. F. Jost így teszi föl a kérdést: *Y a-t-il une littérature suisse?* S a „lettres suisses” kifejezésnél állapodik meg. Az érdekesség kedvéért említjük s irodalmi kuriózumnak is nevezhetjük K. Bieber: *Les écrivains alémaniques comme intermédiaires entre plusieurs nations* c. és G. Tougas: *Quelques aspects des rapports littéraires entre la France, la Suisse romande et le Canada français* című kiselőadását.

Kétségtelen, hogy a megelőző kongresszuson tapasztalt heves amerikai—francia „összecsapás” éles vita-szelleme az utrechti eszmecsere nem jellemző. Számos tudós neve hiányzik az előadók listájából, bár a találkozók hivatalos vendégei között megtalálhatók. A Társaság vezetői hangsúlyozzák, hogy a hivatalos napirend mellett nagy fontossága van egy-egy AILC kongresszuson a személyes találkozónak és az egyéni eszmecsereknak. Mind a hivatalos, mind pedig a személyes kapcsolatok terén módot ad az AILC a különböző nemzetiségű és ellentétes világnézetű tudósok együttműködésére. A magyar delegáció említett tagjainak beszámolója a személyes tapasztalatok alapján is méréseket. A Társaság keretében kínálkozó nemzetközi tudományos együttműködés lehetőségeit. A kongresszus célkitűzéseit rögzítő kötet tanulsága szerint számos módozata van a polgári és a marxista irodalomtudomány képviselői között a gyümölcsöző együttműködésnek az összehasonlító kutatások terén. Az elvi viták és a személyes kapcsolatok révén nemcsak sok félreértés tisztázható, hanem kedvezőbb légkör teremthető egymás álláspontjának jobb megismerésére is. Ennek révén nemcsak a polgári tudomány legfrissebb eredményeinek kritikai megismerése válik alaposabbá, hanem a marxista irodalomtudomány eredményeinek külföldi bemutatása is napirendre kerül a tudósok nemzetközi fóru-

mán. Ennek biztató jele az utrechti kongresszus kötete.

HOPP LAJOS

Indiana University Conference on Oriental-Western Relations. Edited by Horst Frenz & G. L. Anderson. University of North Carolina Studies in Comparative Literature, No. 13. — Chapel Hill, 1955. 241.

Asia and the Humanities. Papers Presented at the Second Conference on Oriental-Western Literary and Cultural Relations Held at Indiana University. Edited by Horst Frenz. Comparative Literature Committee, Indiana University, Bloomington, 1959. 232.

Bizonyára nem pusztán az irodalomtörténeti kutatások közben felmerült problémák, hanem politikai tényezők is okozták, hogy az amerikai irodalomtudósok körében rendszeres tanácskozások témaként került napirendre Kelet alaposabb megismerése. Elsősorban az összehasonlító irodalomtörténetek érzik szükségnek a kutatások hagyományos területét — a „zsidó—görög—keresztény mediterrán kultúra” szféráját — és igénylik a felsőoktatás, valamint az ahhoz kapcsolódó kutatás kiterjesztését Ázsia kultúrájára is. A Modern Language Association összehasonlító irodalomtörténeti csoportja Horst Frenz, az Indiana University tanára és G. L. Anderson, a New York University tanára vezetésével 1954 júniusában ezért hívta össze az első ilyen, Kelet és Nyugat irodalmi kapcsolataival foglalkozó konferenciát. A kezdeményezés nem maradt annyiban: 1958-ban újra összeült az amerikai irodalomtudósoknak a kérdés iránt érdeklődő tekintélyes csoportja, ismét az Indiana Egyetemen. Horst Frenz professzor szerkesztette a két kötetet, amelyben a két konferencia előadásait jelentette meg a szervezőbizottság. Szemelláthatóan az ő érdeme elsősorban a konferenciák megszervezése is, amelyeknek sikerét a közölt előadások alapján ilyen idő- és térbeli távolságból is jelentősnek kell becselnünk: az orientálistika számos jeles művelője vett részt ezeken az amerikai egyetemről és néhány külföldi, főleg keleti egyetemről, s számos értékes gondolat hangzott el előadásaikban.

Az első konferencia tematikája általánosabb volt; a három fő kérdéscsoport — a poétika, a modern keleti irodalmak és a témák-eszmék megjelölés — alatt találunk előadásokat a szanszkrit verselés és poétika, az arab verstan, a Tang-kori kínai költészet és a klasszikus japán vers sajátosságairól; továbbá a huszadik századi japán,

kínai, bengáli és arab irodalmakról; végül az ember és a természet szerepéről a kínai filozófiában és az irodalomban, Whitman és az imagizmus hatásáról a modern kínai költészetben. Vita címszó alatt aktuális és gyakorlatibb jellegű referátumok hangzottak el, köztük egy a keleti irodalom tanításának és kettő a keleti művek fordításának kérdéseiről.

Sem a rendelkezésemre álló terjedelem, sem felkészültségem nem elegendő ahhoz, hogy minden előadást részletesebben ismerhessek. De nem is mind olyan, hogy megérdemelné ezt; az ilyen konferenciáknak szükségszerű velejárója az a néhány gyöngye előadás, amelyet a kötelező udvariasság juttat pódiumhoz; ezen a konferencián is akadtak ilyenek. Ami viszont a konferencia gerincét alkotó előadásokat illeti, általánosságban az jellemzi őket, hogy — az összejövetel céljának megfelelően — olyan színvonalas, tudományos jellegű tájékoztatást adtak tárgyukról, amely kezdő filológusok, összehasonlító irodalomtudományal foglalkozó kutatók, esetleg egyetemi hallgatók számára is használható bevezetés lehet egy-egy orientálistikai tárgykörbe. Ilyen többek között John L. Bishop előadása (*Prosodic Elements in T'ang Poetry*), Daniel H. H. Ingallsé (*Sanskrit Poetry and Sanskrit Poetics*), G. E. von Grunebaumé (*Arabic Poetics*) és Richard N. McKinnoné (*Tanka and Haiku: Some Aspects of Classical Japanese Poetry*): közös jellemzőjük, hogy még a szűkebb témaválasztás esetében is igyekeznek olyan alapvető ismereteket nyújtani (nyelvi sajátosságok, főbb versformák, legjellemzőbb prozódiai és verstani kérdések), s ezeket olyan módon bemutatni (fonetikus szövegátírások, nyersfordítások, sőt kottapéldák — Bishop előadásában), hogy a fent jelzett gyakorlati hasznú szövegek lesznek előadásaik.

A modern irodalmakról áttekintést nyújtó előadók természetesen tárgyuknál fogva is nehezebb helyzetben voltak: míg az előző téma előadói alapján standard ismeretek összefoglalására vállalkoztak, a huszadik századi keleti irodalmak ismeretóinek többnyire bonyolult és aránylag kevésbé feldolgozott irodalmi mozgalmak, sokszor még élő és nem lezárt művű alkotók s nem utolsósorban látszólag szélsőesen fel-felbukkanó s a bennszülött hagyományokkal a legkülönbözőbb módokon érintkező vagy ötvöződő nyugati hatások szolgáltatták azt a nyersanyagot, amelyben rendet kellett teremteniök, hogy világos és rövid leírást adhassanak róluk. Nem is sikerült ez mindjárt nekik. Hézagosságnak és címéhez viszonyítva szűknek látszik a bengáli „irodalom” ismertetése:

csak néhány költőt mutat be, idézetekkel s néhány szóval (*Modern Bengali Literature*, Buddhadeva Bose). Teljességre törekszik, de csak az egyiptomi irodalmat ismerteti (a lírát csak mellékesen érintve) Kermit Schoonover (*Modern Arabic Literature*), igaz viszont, hogy a prózairodalomról jól összefogott s problémáit is felvető képet ad. A legkevésbé áttekinthető itt Joseph K. Yamagiwa előadása *The Old and New in Twentieth Century Japanese Literature*: műfajok, korszakok, irányzatok keverednek itt; részletesen ismerteti saját ítélete szerint is értéktelen regényt; megemlékezik egy bekezdésben az általa is jelentősnek mondott proletár-irodalomról, de egy szót sem ejt arról, hogy pl. ez az iskola és közel-távolabbi rokonai (ad vocem: a rokonításai is helyék) milyen viszonyban vannak a hagyományokkal. Nem esik viszont ebbe a hibába a kínai előadás szerzője, Yi-tsi Mei, már csak azért sem, mert ragaszkodik a címben megjelölt témához (*Tradition and Experiment in Modern Chinese Literature*). Alapjában egyet kell értenünk vizsgálatának azzal az alapelvvel, hogy történelmi összefüggésekben lehet csak megérteni a modern kínai irodalom nyugati „orientációját” s az eszerint felvázolt koncepcióval is: a nyelvi reform, a fordítások, az első irodalmi társaságok s a Baloldali Liga harmincas évekbeni tevékenysége inkább a hagyomány rovására és a kísérlet irányában működtek a modern kínai irodalom kialakulásában. Értékes és a mi kutatásainkban, általában a szocialista sinológusok munkáiban méltatlanul háttérbe szorult szempont a nyelvállapot, a nyelvi sajátságok szerepe a modern kínai irodalom kialakulásában, amelyre a szerző különös figyelmet fordít. Az a megállapítás, hogy a kínai nyelvet bizonyos sajátságai egész egyszerűen alkalmatlanná teszik „idegen eszmék pontos árnyalatainak és viszonyainak a kifejezésére” (p. 117), természetesen még alaposabb kifejtésre szorul, de mindenképpen meggondolkasztató s nagyon valószínű. (Egy másik előadásban is szó van erről — p. 184. Mindkét szerző külföldön élő kínai s ez jellemző: ennek a problémának a meglátása is csak kívülről lehetséges, az „idegen” eszmék felől; másrészt viszont a tény megállapításához egy „idegen”, aki csak megtanulta s nem anyanyelvénkét bírja a kínai nyelvet, sosem lehet elég autentikus.) Sajnálatos, hogy a szerző a negyvenes éveknél megáll s nem vizsgálja tovább érdemben a modern kínai irodalom újabb fejezeit, illetve csak néhány, nem is annyira elfogultságról, mint inkább tájékozatlanságról tanúskodó megjegyzéssel zárja be előadását.

Nagyon érdekes problémákat vet fel egy másik modern témájú előadás (Achilles Fang: *From Imagism to Whitmanism in Recent Chinese Poetry: A Search for Poetics That Failed*). A Harvard Egyetem sinológus tanára inkább szellemes, mint meggyőző fejtegetésben joggal mutat rá Whitman hatására Kuo Mo-zso költészetében, de hogy „az új kínai költészet igazi hátterének” a whitmanizmust tekinti, azt csak az ötlet szülte pillanatnyi elragadtatásának tudhatom be; nem is bizonyítja. Még több fenntartással kell fogadnom azt az ugyancsak fölényes szellemességgel előadott és ugyancsak kevéssé bizonyított elképzelését, hogy Hu Si első versei, ezen keresztül az új költészet (és az egész irodalmi reform!) az imagizmus hatása alatt született. Bizonyítéka annyi, hogy Hu Si amerikai naplójában szerepel Amy Lowell imagista credójának egy újságból kivágott példánya; erre a hitvallásra és Ezra Pound „A Few Don'ts”-jára valóban nagyon emlékeztet a Hu Si által 1916-ban, az Új Ifjúság hasábjain közzétett nyolc pont, a nyelv és az irodalom reformkövetelése. Azt mondanám, hogy A. Fang összehasonlító módszere már rég kiment a divatból, ha a „baculum in angulo, ergo pluit” egyáltalán módszernek volna nevezhető. Nem lehet kétségbe vonni, hogy Hu Si felhasználta követeléseit *megfogalmazásához* Amy Lowell credóját — de követeléseit nem ez szülte, hanem — amint a fentebb bemutatott Yi-tsi Mei is hangsúlyozza előadásában — azok a sajátos társadalmi és történelmi szükségletek, amelyek az imagista credo nélkül is — pl. az amerikai költészetet nem ismerő Csen Tu-hszü és mások írásaiban — megfogalmazódtak. A konkrét történelmi körülményekről a szerző nem vesz tudomást, talán „ahelyett”, a tudományosság valami torz képzetének rabjaként, kőklerkedik nevekké Dantétól Poundig és idézetekkel az Aucassin-tól Goetheig. Csak sajnálhatjuk, hogy a kötetben ilyen szerencsétlen írás képviseli a máshonnan előnyösebben megismert sinológust.

A második konferencia tematikában határozottabb volt (irodalom, filozófia, művészetek, kulturális értékek, kulturális érintkezés), a kötet anyaga azonban itt is meglehetősen vegyes témában is, színvonalban is. Ismét a konkrét témájú előadások a maradandóbb értékek, amilyen pl. Walter Kaufmann alapos rendszerezése (*The Classification of Indian Ragas*), s a legtöbb irodalmi témájú előadás (Howard Hibbett: *The Traditional Japanese Novel*; Chun-Jo Liu: *People, Places, and Time in Five Modern Chinese Novels*; David Y. Chen; *The Trilogy of Ts'ao Yü and*

Western Drama). Ezek a szerzők nem hoznak ugyan szenzációs felfedezéseket, de amit mondanak, az megbízható, kellően dokumentált és tanulságos; olyan erények ezek, amelyek előadásait az első konferencia legsikerültebbjei mellé sorakoztatják.

Ebben a kötetben sokkal nagyobb számúak az olyan előadások, amelyek csalódást okoznak. Témában túl sokat markolnak s nem tudnak áttekintést adni az olyan összehasonlítások, mint James Baird (*Critical Problems in the Orientalism of Western Poetry*) vagy Kurt F. Leideckeré (*Some Buddhist Themes in Western Literature*), Charles A. Moore hawai professzor két előadását nem csupán a téma nagysága, hanem a zavaros mondanivaló is kuszává, ellentmondásossá teszi s ebben osztozik vele a legtöbb filozófiai témájú, illetve a Kelet és Nyugat kölcsönös megértésével foglalkozó előadás. Ezek azok a területek, ahol üres szócséplésre, lapos bölcsességekre és ködös elméletekre nagyképp feltámaszkodva, merész általánosításokra és a merész általánosítások elítélésére egyaránt nyílik alkalom. A szerzők (köztük néhány diplomata is) bőven élnek a tematikában törvényesített dilettantizmus jogaival s írásaik, amelyek előszóban elmondva talán nem altatták el a konferencia hallgatóságát, itt fölösleges kolonc-ként lógnak a kötet értékes anyagán.

MIKLÓS PÁL

R. Etiemble: Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée. Paris, 1963. Gallimard, 118.

R. Etiemble az összehasonlító irodalomtörténet problémáival kapcsolatos nézeteiről legutóbb a budapesti nemzetközi eszmecserén számolt be (*Histoire des genres et littérature comparée*. Acta Litteraria, V. 203—207). Személyében nemcsak a tudományterület egyik művelője szólal meg, hanem a párizsi Sorbonne összehasonlító intézetének (Institut de littérature moderne comparée) professzora is, akinek gondja a jövő generáció nevelése. Mielőtt az elhunyt Jean-Marie Carré professzor örökebe lépett volna, hangoztatta, hogy intézeti tanársága esetén „diszciplinának másféle koncepcióját igyekeznek érvényre juttatni”. Ezt az elképzelését fejtette ki azután röviden a *Littérature comparée ou comparaison n'est pas raison* c. írásában (vö. Hygiène des Lettres, III, Savoir et Goût, 1958, Gallimard, 154—73).

Mostani könyvében új gondolatokkal tárgyaltta ki koncepcióját. De nem egy módszeres tanulmányba foglalta sokrétű mon-

danivalóját, hanem kisebb-nagyobb lélegzetű esszékké; néhol merésznnek tűnő „vágyakat” kifejezve (vö. 111), másutt vitatkozó stílusban, helyenként áttekintő igény-nel, írói műhelyének ösztönzéseire, tanári gyakorlatának tanulságaira és kutatói eredményeinek tudományos tapasztalataira támaszkodva. Esszékötetének minden részében megnyilatkozik az összehasonlító kutatások új lehetőségeinek keresése, korszerű módon való művelésének igénye.

Mindezt azért bocsátottuk előre, mert Etiemble esszéire nem a kérdések lezárása, hanem minél több probléma fölvetése irányuló törekvés a jellemző. Kiindulópontja a komparatizmus sokat emlegetett válságának diagnózisa. S itt határozottan szembefordul az ún. „francia iskola” képét összefoglaló könyv (Marius-François Guyard: *La Littérature comparée*. Jean-Marie Carré előszavával. 1951.) általa elavultnak minősített megállapításaival, sovinizmussal, nacionalizmussal és provincializmussal elmarasztalt vonásaival, Guyard korszerűtlennek tartott módszerével. A szerző szerint e munka második, változatlan kiadása (1958) volt az egyik alapja azoknak a sok szempontból jogos bírálatoknak és támadásoknak, amelyekkel az ún. „amerikai iskola” képviselői keresztstűz alá vetették a komparatizmus „francia koncepcióját”. A két iskola vagy irányzat (historicisme — criticisme) közötti alapvető ellentétet elismerve Etiemble leegyszerűsítőnek minősíti azt az amerikai álláspontot, amely a francia iskolát valamiféle ortodoxiához merevedett blokknak tünteti föl. A szerző hivatkozik a M. Bataillon vezetésével új irányokba haladó Revue de littérature comparée c. folyóirat tevékenységére, J. Voisine „új horizontok” és módszerek felé vivő tanulmányaira. Szerinte a válságjelenségek mögött tulajdonképpen új tájékozódási irányok kibontakozása figyelhető meg.

A modern irányokba való tapogatózás Etiemble cikkeiben látszik a legszelesebb méretűnek. Teljesen szakítva a francia komparatizmus régen hagyományossá vált nemzeti zárkózottságával, kitolja a vizsgálódások határait Európa és a világ minden része felé. Az arab, az indiai, a kínai irodalom, a főlzabaduló gyarmati országok és latin-amerikai népek irodalmának tanulmányozása az összehasonlító munka szempontjából új eredményeket ígér. Ha Baldensperger és P. Hazard idejében a bevett három vagy négy nyugati nyelv elegendőnek bizonyult, szerinte ma már elképzelhetetlennek látszik a tudományág átfogó művelése az orosz nyelv ismerete, továbbá a japán nyelv tudása nélkül.

A szerző érdeklődése különösen a kelet-európai terület felé irányul; a budapesti konferencia tanulságai alapján nagy súlyt helyez a lengyel, a cseh, a jugoszláv, a magyar stb. összehasonlító kutatások eredményeinek megismerésére. A „szovjet iskola”-val, mint a harmadik nagy irányzattal számol, kiemelkedő képviselőiről igen elismerően szól, van, akivel vitatkozik, s a világnézeti különbségek tudomásulvétele mellett nagy szerepet tulajdonít a marxista összehasonlító iskola képviselőivel való nemzetközi együttműködésnek. A térbeli határok kiszélesítése, a régi előítéletek elsöpése, a nemzetközi együttműködés legmegfelelőbb formáinak kidolgozása a francia professor programjának egyik leg-részletesebben tárgyalt fejezete.

A térbeli határok változása nagy mértékben befolyásolja a kutatások tematikájának megváltozását. A XVI. és XX. század közötti hagyományos francia témaköröket új, gazdagabb témateranggal kell kiegészíteni. A tanulmányokat a szerző szerint ki kell terjeszteni a görög, a latin, a zsidó, arab, szláv stb. irodalom összefüggéseire is. A nagy feladatok korszaka csak ezután következnek. Az időbeli határok bővülésével bonyolódik a műfajok, kapcsolatok és hatások történeti vizsgálata, mégpedig oly mértékben, hogy egyes kérdések feldolgozása egy emberöltőbe kerül majd.

Ez azonban nem riasztja vissza Etiemble vállalkozó kedvét, s a franciaországi szétaprózott munka centralizálására egy olyan központi intézet létrehozását javasolja, ahol az előkészítés és a képzés, továbbá a kutatás (könyvtár, bibliográfia stb.) a változó főirányokban történnek, a nemzetközi együttműködés jegyében. Egy ilyen intézet működési tervét próbálja körvonalazni könyvének második fejezetében (25—58), az elképzelés jelenlegi illuzórikus voltának s főleg a kivitelezés gazdasági nehézségeinek tudatában.

A szerző külön foglalkozik a tárgy, a módszerek, programok kérdésével. A szembeállított amerikai és a francia módszer, „mely látszólag ellensége egymásnak, valójában ki kell hogy egészítse egymást” (101) mondja Etiemble. Elméleti vonatkozásban az egyes irányzatok jellemzésén túlmenően nem kísérletezik új meghatározásokkal; inkább az alkalmazott fogalmak tisztázásának szükségességére, a műszavak tartalmának, legelőször is a diszciplína mibenlétének pontos meghatározására figyelmeztet. Carréval csupán annyiban ért egyet, hogy az összehasonlító irodalom egyik ága az irodalomtörténetnek (la littérature comparée ne doit être, et du reste ne peut être, qu'une branche de l'histoire

littéraire); Carré meghatározásának további részét az ortodox francia álláspont kifejezésének tartja (69). A diszciplína elnevezése tekintetében (Comparative Literature, Komparatistik, Littérature comparée stb.), ami valójában nem fedi a neve alatt végzett tudományos tevékenységet, az utóbbi években megközelítőleg közös álláspont alakult ki. Wellek és Bataillon egyaránt kifogásolja a terminus félreérthető voltát. (Bataillon: „La comparaison n'est qu'un des moyens de ce que nous appelons, d'un nom qui dit très mal ce qu'il veut dire, littérature comparée.” 73.) Etiemble látszólag hajlik egy olyan álláspont felé, amelyet Sötér István fogalmazott meg a budapesti konferencián „magát az összehasonlítást másodrendű fontosságúnak érezzük és elsősorban a jelenségek komplex vizsgálatára törekedjünk”. (VF, 1963, 11.) Etiemble is a sokoldalú vizsgálódásra teszi a hangsúlyt (82—86), ízlés, kritika, esztétika a történeti módszerrel összhangban szolgálja az alkotások igazi megértését. Részletesen taglalja az összehasonlító stilisztikai vizsgálatok fejlesztésének fontosságát.

Etiemble esszékiötétén végighúzódo gondolat: a különböző irányzatok szemléletbeli, módszerbeli, világnézeti különbözőségének figyelembevétele mellett gyümölcsöző viták elősegítése, egymás tudományos álláspontjának közelebbi megismerése, szorosabb kapcsolatok létesítése. Ebben a vitaszellemben eredményes lehet a polgári és a marxista összehasonlító irodalomtörténet képviselőinek eszmecsereje, eredményeinek összemérése.

HOPP LAJOS

Comparative Literature: Method and Perspective. Edited by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Southern Illinois University Press, Carbondale, 1961. 317.

E hasznos tanulmánykötet — szerzőit tekintve — felvonultatja az észak-amerikai összehasonlító irodalomtudomány sok fontos képviselőjét; ezek világos és érthető formában mutatják be azokat a problémákat, amelyeket a könyv szerkesztői a komparatív tanulmányokba való bevezetéshez lényegesnek tartottak. A kiadvány egyezsíti az egyetemi hallgatók, fiatal kutatók és a nagyközönség tájékoztatásának, sőt olykor a tárgykör „kézikönyvének” igényeit, így az összehasonlító irodalomtudomány művelőinek ismerniök kell. Bőséges bibliográfiája, fontos területekhez csatolt, kommentált szakirodalmi anyaga különösen emeli az értékét, használhatóságát pedig egy kitűnő, részletes mutató fokozza. E szempontokból, valamint nemzetközi

perspektíváját tekintve ez a kiadvány a maga nemében sokkal többet nyújt, mint Marius-François Guyard nálunk is ismert könyveskéje és sokoldalúságában felülmúlja Guyard mintáját, Paul Van Tieghem három évtizedes könyvét. Ha ez utóbbival hasonlítjuk össze, jól meglátszik a nyugati összehasonlító irodalomtudomány szempontjainak és látókörének bővülése, vagy talán inkább a mai amerikai „iskoláé” a régi franciához képest; bár természetesen ez a szintetizáló irányzatot képviselő kötet is elhatárolja magát a polgári tudomány szemléletén belül.

„Az összehasonlító irodalom az irodalomnak valamely ország határain túlterjedő tanulmányozása, valamint a kapcsolatok tanulmányozása egyfelől az irodalom, másfelől a tudomány vagy a vélekedések más területei, mint a művészetek (pl. festészet, szobrászat, építészet, zene) vagy a filozófia, történelem, társadalmi tudományok (pl. politika, gazdaságtan, szociológia), továbbá a természettudományok, valóság stb. között. Röviden: valamely irodalom összehasonlítása más irodalommal vagy irodalmakkal, továbbá az irodalom összehasonlítása az emberi kifejezés más szféráival.” Ez, mindjárt az első tanulmány kezdetén, az összehasonlító irodalomtudomány „meghatározása”. (Henry H. H. Remak: *Comparative Literature, Its Definition and Function*, 3.) A meghatározás megtartja a hagyományos „összehasonlítás”-központúságot, valamint az irodalom *kapcsolatainak* tanulmányozását más művészetekkel és tudományokkal, de bizonyos fokig kiiktatja az írók személyes érintkezésének, az irodalmi közvetítőknak, utazóknak, a térszerű kapcsolatoknak a vizsgálatát; ezeket és a „general literature” terminusát a „francia” iskolával kapcsolatban bírálja, az utóbbit elutasítva (holott a régebbi angol terminológiában tudvalevően poétikai, elméleti studiumot jelentő kifejezést Amerika egyik legtekintélyesebb komparatista orgánuma ma is használja címében). Ez is mutatja, mennyire indokolt, hogy a terminológia kérdésével külön tanulmány foglalkozik a kötetben (Edward D. Seiber: *On Defining Terms*). A kötetben foglalt tizenkét tanulmány közül kiemelkedik nagy áttekintéssel és finom részletmegfigyeléseivel Horst Frenz cikke a fordítás kérdéseiről (*The Art of Translation*). Leon Edel írásának legérdekesebb része a pszichoanalízis szerepéről szól az irodalomban (*Literature and Psychology*), az irodalom és a filozófia kapcsolatainak problematikáját Newton P. Stallknecht tanulmánya vizsgálja, mind az átvétel módszere, mind az eszmék történeti változásai szempontjából (*Ideas and Literature*). Mary Gaither cikke az irodalom

és más művészetek kapcsolatait (elsősorban a festészetét) taglalja (*Literature and the Arts*), az összehasonlító irodalomtudomány és a folklór kapcsolatainak elvi és gyakorlati kérdéseit Stith Thompson tárgyalja (*Literature for the Unlettered*); a kötet utolsó tanulmánya Shakespeare *Hamlet*-jén mutatja be az elemzés és a kritikai megközelítés legkülönbözőbb módszereit (Ulrich Weisstein: *Modes of Criticism: Studies in Hamlet*), ez tárgyánál, a Hamlet-irodalomból való válogatásánál fogva is érdeklődést kelt. J. T. Shaw cikke a hatáskutatás hasznáról és buktatóiról szól, Norman T. Pratt Jr. összehasonlító tanulmánya (*Tragedy and Moralism: Euripides and Seneca*) és két romantika-tanulmány Agapito Rey és ismét Henry H. H. Remak tollából mintegy példákkal szolgálnak az összehasonlító irodalomtörténeti kutatás különböző módszereire, egyben összefoglalják a kérdések legfontosabb irodalmát, sőt H. H. Remak táblázatot is készített a nyugat-európai irodalmak romantikájának összehasonlítására.

A sokirányú könyv, mint e rövid bemutatásból is látható, lényegében mintegy kifejti részletekben is azt, amit az első tanulmány az összehasonlító irodalomtudomány meghatározásába sűrített; ez a szerkesztés egységes koncepciójára vall. Bár éppen a meghatározás alapján lehetne rámutatni viszont más tárgykörök tanulmányoszerű tárgyalásának hiányára; ilyenek például az irodalom és a természettudományok, a történelem, a politika, a gazdaságtan stb. kapcsolata. Ezekből kitelnék egy másik érdekes kötet, amely valószínűleg hasonló módon válnék hasznára az összehasonlító irodalomtudomány művelőinek és tanulmányozóinak.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Gilbert Highet: The Anatomy of Satire. Princeton University Press, 1962.

A szerző a Columbia Egyetem latin nyelv- és irodalomtanszékének tanára, eddig kereken tíz könyve jelent meg, köztük egy 1954-ben *Juvenal the Satirist* címmel. Jelen könyvében már nemcsak egy szatirikussal foglalkozik, hanem általában a szatíra műfajával, mégpedig bizonyos morfológiai szempontból teljességre törekedve. Művének címe nagyon találó, valóban a szatíra anatómiáját írta meg. Az anatómiai leíró tudományág, az emberi és állati test szerveinek leírásával foglalkozik, nem az összefüggéseket vizsgálja, csupán leír, rendszerez, osztályoz. G. Highet is megjelenési formájuk szerint csoportosítja a szatirikus műveket. Három fő csoportot különböztet meg. Az első a szatirikus mo-

nológ, ebben az író első személyben vagy egy képzelt személy nevében közvetlenül szól az olvasóhoz; érvel, vitatkozik, próbálja nevetségessé tenni a leleplezendő visszasságokat, mint pl. Juvenális. A második csoport a paródia, amelyben a szatirista mondanivalóját valamely ismert komoly, legtöbbször komor mű formájába öltözteti, mint pl. Pope *Dunciad*-ja, amely az *Aeneis* paródiája. Végül pedig a műfaj legnehezebb típusa a „narratív” szatíra, amelyben az író hol groteszk, hol meghök-kentő, hol pedig fantasztikus történeten keresztül éri el a szatirikus hatást, ilyen pl. Voltaire *Candide*-ja. A világirodalom bármely szatíráját — állítja a szerző — el lehet helyezni e három csoport egyikében. Mégis hogy az osztályozás pontosabb legyen, a fő csoportokon belül alosztályokat állít fel, s ezek részletes leírása teszi ki a könyvet, bőséges példaanyaggal s a példákat, idézeteket kiegészítő tömör tartalmi szinopszissal.

Nem az esztétika vagy az irodalomelmélet módszerével közelíti tehát meg a szatíra műfaját a szerző. Hogy mennyire nem elméleti indítási, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a szatíraelmélet olyan alapvető képviselőinek, mint Shaftesbury, Lessing, Hegel vagy Kirkegaard neve sem fordul elő a könyvben. Highet nem a komikum összetevőit vizsgálja, nem a szatíra belső összefüggéseit boncolgatja, hanem csupán esetleges megjelenési formáit, és mivel ezeket is tértől és időtől függetlenül szemléli, fel sem teszi a kérdést, hogy van-e valami törvényszerű kapcsolat a szatírák ilyen vagy olyan formája és a bennük kifejeződő szatirikus mondanivaló között. Mechanikus, üres kereteket állít fel csupán, s így az irodalomtudomány komolyabb érdeklődői számára legfeljebb alapos, gazdag példaanyaga lehet hasznos.

KENYERES ZOLTÁN

Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Herausgegeben von Hans Joachim Schrimpf Tübingen, 1962. Max Niemeyer Verlag.

Karl Philipp Moritz (1756—1793) válogatott esztétikai és poétikai műveinek kritikai igényű kiadása a feledés homályából szabadítja ki a német Sturm und Drang és az azt követő klasszika jelentős teoretikusát, akinek nevét ma már legfeljebb csak mint nyelvreformert és mint egy értékes regény (*Anton Reiser*) szerzőjét ismerik. A két irodalmi korszak átmenetét példázó művészetelméleti, stilsztikai munkássága is méltatlanul merült feledésbe. Az antik mitológia és általában a klasszikus örökség modern értelmezése, huma-

nizálása („vermenschlichen” — Goethe), a szépség emberformáló küldetésének és erejének hirdetése — a német klasszikának ezek az alapmotívumai — nagymértékben az ő elmélkedéseiben érlelődtek meg; a Sturm und Drang lendületével és dinamikájával forr bennük mindaz, amit Goethe a klasszika higgadtságával leszűrt és kikristályosított. Ez a körülmény eredményezte azt is, hogy az utókor elfelejtkezett róla: Goethe univerzális ragyogásába belevesztett az ő — és sok más hozzá hasonló — egyébként élénk fénye. Hogy milyen nehéz elválasztani a klasszika homogen elméleti készletéből azt, amit mások mellett Moritz dolgozott ki vagy készített elő, filológiai síkon is jól szemlélteti az a jellemző eset, hogy Goethe oldalakat átvész Moritz eszmefuttatásaiból és éppen csak hogy idézőjelbe teszi (*Italien — Über die bildende Nachahmung des Schönen*). Mit fejez ki ez a félreérthető, de persze nem félreértendő „kisajátítás”? Csak azt, hogy Goethe adekvát kifejezésnek érezte Moritz eszmefuttatásait saját gondolatai számára. (Ismeretes egyébként bensőséges személyi kapcsolatuk, amely Moritz utolsó éveiben az őszinte barátságig fokozódott.)

Moritz egyik legfontosabb írása ez a Goethe idézte „A szép képző utánzásáról” (értsd: a szép esztétikai kategóriájának mibenléte a képzőművészet szemszögéből vizsgálva). Ebben az utánzás arisztotelészi fogalmát konkrét valóságtükrözésnek, végtelen megismerésnek, az emberi élet kiteljesedése eszközének írja le, hangsúlyozza a szépség erkölcsi vonatkozását, és élesen elhatárolja a felvilágosodás-kori utilitarisztikus felfogásától. A művészet elméleti kérdéseit tárgyalja olaszországi útírajzá-
nak keretében is. Harmadik jelentős esztétikai írása: ornamentika-elmélete.

A német klasszika antik reminiszenciáit érleli a Mitológia-elmélet (*Götterlehre*) című értekezésében.

A *Versuch einer deutschen Prosodie* a német nyelv prozódia kutatásának megalapozó műve. Értékes gondolatokat tartalmaz stilsztikájára, és különböző kritikái is érdekesek.

H. J. Schrimpf bonni irodalomtörténész felderítő munkát végzett el Moritz filológiaiak kusza és bőbeszédű hagyatékában. Helyes szempontú és helyes arányú válogatást adott elméleti írásaiból, és gondosan elrendezte az anyagot (aminek során az önkompilációk zűrzavarában és a hihetetlen arányú szövegváltozatok tekintetében is rondt kellett teremtenie). Úttörő kezdeményezés ez a kiadvány a teljes életmű kiadásához és feldolgozásához.

KOMÁROMI SÁNDOR

Zofia Szmydtowa: Rousseau—Mickiewicz i inne szkice (Rousseau — Mickiewicz és más tanulmányok). Warszawa, 1961. 350.

Zofia Szmydtowa gyümölcsözően foglalkozik más népek irodalmával. Sokoldalú érdeklődésének gyümölcse több gazdag anyaggal dokumentált tanulmány görög és római írókról, Rotterdami Erasmusról, Cervantesről, Lope de Vegáról, valamint műveik lengyelországi sorsáról; továbbá *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich* (Mickiewicz mint a nyugat-európai irodalmak fordítója, Warszawa, 1955.), és a legutóbb megjelent *Rousseau — Mickiewicz és más tanulmányok* c. munkái.

A kötet legérdekesebb darabja a címadó tanulmány, amely nemcsak Rousseau és Mickiewicz viszonyát tárgyalja, hanem Mickiewicz műveit általában is elemzi. Már a tanulmány első fejezetével, amely Rousseau műveiről és fogadattásukról írt legújabb munkákat mutatja be (A. Schinz, P. Burgelin, L. Emery, L. Derathé, E. Casirer és mások), fényt derít a téma távlataira. A Rousseau iránti érdeklődés megélénkülése idején Szmydtowa tanulmánya érthetőbbé teszi és közelebb viszi Mickiewiczet is a külföldiekhez, különösen a franciákhoz. Elősegíti ezt Mickiewicz „mély, sokoldalú és rendkívül pozitív” viszonya Rousseauhoz, amelyet először Szmydtowa mutat be.

A következő fejezetekben Szmydtowa részletesen feltárja azokat a jelenségeket Mickiewicz munkásságában, amelyek azt bizonyítják, hogy Mickiewicz olvasta Rousseau-t. Ez indokolja a tanulmány időrendi felépítését a fő állomások figyelembevételével a lengyel költő életében és munkásságában. Ez a módszer azonban nem mindig teszi lehetővé az általános érvényű következtetések levonását és a törvényszerűségek feltárását.

Mickiewicz már egyetemi tanulmányai idején megismerkedett az *Emil* szerzőjének munkásságával. Rousseau társadalmi és pedagógiai nézetei világosan felismerhetők az *Óda do młodości* (Óda az ifjúsághoz 1820) c. versben: a barátság eszményesítése, a követelmények fokozása a tanulásban, az erőszakkal való szembeszállás szükségessége a szabadság, egyenlőség és a törvények tiszteletének védelmében. Nem kevésbé nyilvánvaló Rousseau társadalmi nézeteinek hatása a *Dziady* (Ősök II., IV. rész 1823) első két részében, különösen a nép győzelmről szóló helyeken. Érdekes adalék ez a romantikus népiesség kialakulásához. Világosan felismerhetők az *Űj Héloïse* olvasásának nyomai is mindenütt, ahol Mickiewicz a szerelemről beszél. Szmydtowa azonban nem szorítkozik az

egyezőések feltárására, hanem rámutat az eltérésekre is, és felhívja a figyelmet arra, mely pontokon polemizál Mickiewicz Rousseauval a *Dziady*-ban. A mickiewiczzi szerelemfelfogás és Rousseau megfelelő nézetei közötti összefüggés (a szerelem legyőzhetetlen ereje) még erősebbnek látszik a *Konrad Wallenrodban* (1828), különösen pedig Mickiewicz szerelmi költészetében. Rousseau hatásának tulajdonítja a szerző a *Dziady* III. részének alap gondolatát, azt, hogy „a szabadság a társadalom leglényegesebb jellemzője és a szabadság védelme minden ember és nép elemi joga”.

Az 1832—33-as években töres jelentkező Mickiewicz idáig általában apologetikus magatartásában. Ez időben írt publicisztikai munkáiban olyan kijelentéseket is találunk, amelyek élesen elítélik elsősorban a *Társadalmi szerződés* íróját az állítólagos meddő elméleti fecsegés miatt, holott a történelmi helyzet tetteket kívánt. Mickiewicznek ez az álláspontja valószínűleg az 1830-as novemberi felkelés tragikus bukásával függ össze.

Ehhez hasonló társadalmi kérdéseken alapul Rousseau: *Megjegyzések Lengyelország kormányáról* című munkája és Mickiewicz: *Ksiegi narodu i pielgrzymstwa polskiego* (1832) (A lengyel nép és a lengyel zarándoklás könyve) című alkotása között fennálló kétségtelen kapcsolat.

És végül a *Pan Tadeusz* (1834)! Rousseau az *Emilben* kijelentette, hogy egy nép szellemét és szokásait az illető ország eldugott vidékein kell vizsgálni, ott, ahol még fejletlen a közlekedés és kereskedelem. Mickiewicz a *Pan Tadeuszban*, amikor népe életét, szellemét és jellemét akarta ábrázolni, a cselekmény színhelyéül egy világtól távol eső litván nemesi települést választott. És végül — állítólag Rousseau fedezte fel a gyermekkor báját és annak jelentőségét az ember fejlődésében a világ-irodalom számára. Mickiewicz, mint tudjuk, nem térhetett vissza hazájába. A gyermekévek országa elveszett paradicsom volt számára. Elég ahhoz, hogy legalább részben megmutassuk, milyen mértékben jelentkeznek Rousseau műveinek hatása a lengyel költeményben, ha még megemlíthjük, hogy mennyire hasonló a természet és emberi világ szemlélete a két írónál.

Az utolsó nyomokat, amelyek Mickiewicz élenk érdeklődését bizonyítják Rousseau irodalmi hagyatéka iránt, azokban az előadásokban találjuk, amelyeket a Collège de France-ban tartott a szláv irodalmakról (1841—1844), valamint a párizsi *Tribune des Peuples* (1849) hasábjain megjelent publicisztikai munkáiban. Az előadásokban szembetűnik, hogy milyen nagyra becsülte a francia író.

Ez részben a hazaszeretet dicsőítésének és a kozmopolitizmus elítélésének köszönhető, részben pedig annak, hogy Mickiewicz szeretné, ha nagyobb figyelmet fordítanának a *Megjegyzések Lengyelország kormányáról* című műre. A publicisztikai alkotásokban viszont bizonyos fokig polemizál Mickiewicz a *Társadalmi szerződéssel*, amely lehetővé teheti az önkényuralom bevezetését a társadalomban.

Már a tanulmány futólagos és korántsem teljes vizsgálata is megmutatja, hogy milyen fontos problémákkal foglalkozik, és milyen alapos szövegismerettel, összehasonlító irodalomtörténeti és anyagismerettel rendelkezik a szerző. Az ilyen jellegű tanulmányokhoz ugyanis nagy pontosságra, finomságra és figyelmességre van szükség, a szerzőnek meg kell magyaráznia a romantikus irodalomban oly gyakran előforduló finom célzásokat. A munka a lengyel viszonyok között úttörő jellegű.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy Szymdowa tanulmányával szemben nem lehet ellenvetéseket tenni — elsősorban a módszert illetően. Az *irodalmi egyezések* vagy két író közvetlen kapcsolatának lehetnek a jelei, vagy utalhatnak az egyik író közvetett hatására is, ugyanis az adott író formai vagy tartalmi újításai létrehozó-juktól elszakadva közkinccsé válhatnak az irodalmi életben. Egy olyan jelenség megállapítása, amely az adott korban közkinccs volt, nem jogosít fel arra, hogy közvetlen irodalmi hatásról beszéljünk és nem szolgálhatnak alapul a közvetlen irodalmi le származás megállapításához. Szymdowa Rousseau és Mickiewicz kapcsolatáról írt tanulmányában nem mindig tartja szem előtt ezt az alapelvet.

A címadó tanulmányt négy további egészíti ki, egy inkább szintetikus jellegű, a másik háromban pedig az analitikus elemek vannak túlsúlyban. A legérdekesebb — nemcsak a lengyel irodalomtörténettel és az irodalomelmélettel foglalkozó szakemberek számára — az a tanulmány, amely a „csevegő” *tényezőket* elemzi Mickiewicz költészetében. A „csevegés” (gawęda) mint önálló, eredeti lengyel irodalmi műfaj jellemzése különösen azért értékes, mert nyelvészeti szempontokat is figyelembe vesz. A csevegéssel kapcsolatban különösen értékesek Szymdowának azok a megjegyzései, amelyek a *Pan Tadeusz* narrátorának szerepére és jellegére vonatkoznak, tehát olyan kérdésre, amely egyre élénkebben foglalkoztatja az epikai költészet és a regény mai kutatóit. A három analitikus jellegű tanulmány Mickiewicz egyes műveivel foglalkozik.

JAN ŚLASKI

Roland Derche: Etudes de textes français. Paris, 1959. Société d'Édition d'Enseignement Supérieur. 450.

Irodalomtörténet vagy költészettudomány, az irodalmi mű történeti vagy leíró, genetikai vagy strukturális megközelítése? Ennek az alapvető kérdésnek a különböző megválaszolása osztja különféle iskolákba a mai irodalomtudomány művelőit. A nyugatnémet, a svájci és az amerikai interpretációs törekvések lenéznek és elavultnak tekintik a történeti vizsgálódást, s az irodalmi művet csak önmagában, nyelvi megformálásában tanulmányozzák, a műalkotáson kívüli tényezők feltárását lényegtelennek tartják. Ez a módszer, amely legtöbbször azzal az elméleti megfontolással társul, hogy a mű csak önmagát jelenti, minden pozitívuma ellenére (a műalkotást, mint egészét vizsgálja, nem redukálja egy vagy néhány összetevőre) egyoldalú és hamis képet nyújt nemcsak a mű és a történelmi-társadalmi körülmények, valamint a társadalom és az alkotó kapcsolatáról, hanem az alkotó és a mű viszonyáról, s a mű továbbéléséről, hatásáról, az irodalom belső mozgásáról is. Az irodalom történeti vizsgálatának sok pozitívista terméke pedig arra figyelmeztet, hogy az irodalom sajátos funkciójának félreismerését jelenti az esztétikai vizsgálódás elhanyagolása a történeti-ideológiai tanulmányozás javára.

A műalkotás e két megközelítése között közbülső helyet foglal el a hagyományos francia explication de texte, amelyből Roland Derche könyve nyújt izéltöt. A szövegelemzés francia módja úgy utal a szövegben rejlő esztétikai, stilisztikai értékre, hogy a műalkotást nem szakítja el genezisétől, belehelyezi alkotója életművébe és az irodalmi fejlődésbe is. Az explication de texte pedagógiai célkitűzésű. Derche könyve az elsőéves egyetemi hallgatók számára készült, így érthető, hogy a francia középiskolákban sokat elemzett klasszikusok és romantikusok művei helyett elsősorban a középkor, a XVI. század, valamint a XIX. század második felének főként lírai termékeit kommentálja. Szintén pedagógiai hivatását tölti be, amikor a régi szövegeknél nyelvi magyarázatot, több helyen pedig bibliográfiai eligazítást nyújt. A könyv vizsgálódási területe időben Charles d'Orléans-tól Mallarméig terjed. Közöttük Villon, Clément Marot, Maurice Scève, Rabelais, Du Bellay, Montaigne, Honoré d'Urfé, Le Sage, Diderot, Senancour, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Renan, Rimbaud egy-egy műve, vagy prózaírónál egy-egy részlete kerül Derche bonckése alá. A hagyományos explication de texte-től bizonyos fokig

eltér Ronsard és Bossuet hasonló témájú művének összehasonlító elemzése, valamint a Baudelaire-prózaversek tanulmányozását megkönnyíteni szándékozó Aloysius Bertrand *Gaspard de la Nuit*-jét ismertető inkább kommentár, mint explication de texte.

A marxista szövegelemzés még mindig kidolgozatlan elveire és főként megoldatlan gyakorlatára gondolva feltétlenül adódik a kérdés: melyek azok az elvi és módszertani eredmények, amelyeket átvehetünk a franciáktól, és mennyiben kell módosítanunk azokat. A mi elemzésünk is genezis és struktúra egységében vizsgálja a művet, azonban sokkal komplexebb módon kell vizsgálnia a műalkotás minden relációját mind a genezis, mind a struktúra oldaláról. Nem elégedhetünk meg a műalkotás létrejöttékor csak az alkotó és mű, vagy mű és irodalom, vagy esetleg a művészet és a felépítmény más részei kapcsolatának vizsgálatával (ami mintaszerű Derche elemzéseiben), hanem a nagyobb összefüggéseket, a gazdasági-társadalmi erők minőségi állását is tanulmányoznunk kell, mert a mű genezisében igen jelentős, elterjedésében, későbbi hatásában meghatározó szerepet játszanak. A mű esztétikai elemzését a franciákhoz hasonló részletességgel és mélységben kell adnunk, csak jobban össze kell kapcsolnunk a tartalmi elemzéssel. A tartalmi és formai sajátságok szimpla egymás mellé helyezése (amelyre nemcsak a francia explication de texte, hanem az eddigi marxista próbálkozások is hajlamosak voltak) nem oldja meg a műalkotás egyszerűségének és konkrét totalitásának, értelmi-érzelmi hatásának magyarázatát. Csak a komplex elemzés tudja megközelíteni a remekmű keletkezésének és fennmaradásának nehéz kérdését is.

A marxista esztétika és irodalomelmélet, művészetpszichológia és összehasonlító irodalomtudomány megannyi általános tézisért gazdagabbá, árnyaltabbá, élő valósággá tehetjük, ha sok irodalmi alkotás komplex elemzését elvégezzük (hasonló törekvés szülte például Kiss Ferenc József Attila-elemzését) (ItK. 1962. 580—593).

Ezek tudományos szintű létrehozásában, de főként olyan pedagógiai-didaktikai feldolgozásában, ahogyan az iskolánkba — reméljük, minél előbb — lejut, a legnagyobb hagyománnyal rendelkező szövegelemző iskolától, az explication de texte racionalis művészetpszichológiájától és világos formaelemzésétől rendkívül sokat tanulhatunk.

FODOR ISTVÁN

Robert Mantran, Istanbul dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Paris, 1962. Libr. Adrien Maisonneuve, 734.

A török irodalomról keveset tudunk, még kevesebbet a régi török irodalmi életéről. Pedig történelmünk török vonatkozásai, jelentős török érdekű történeti és nyelvészeti szakirodalmunk indokolná az irodalmi kérdések tüzetesebb ismeretét is. Az Istanbulról szóló vaskos munka — amelynek a jellege túlnyomórészt társadalom- és gazdaságtörténeti —, egyes részeiben érdekes és hasznos ismereteket ad a XVII. század második felének török irodalmi életéről is.

A szerző a záró fejezetben elmondja, hogy terjedelmes könyvének eredményei ellenére, a város történetére vonatkozó kutatások számos ponton hézagosak, mivel a dokumentumok sokszor hozzáférhetetlenek és hiányosak. Ez a megállapítása a művelődéstörténeti viszonyok és az irodalmi élet tanulmányozására is érvényes. A török fővárosnak, mint az oszmán birodalom központjának, irodalmi szempontból rendkívül nagy jelentősége volt. Az európai középkor évszázadaiban a bizánci kultúra hagyományainak fölszívódása, a XVI. század művészi, szellemi virágkor, a muzulmán doktorok, költők és történésségek alkotásai megalapozták Istanbul európai hírnevét. Fontosságát a török birodalom hanyatlásának időszakában is megőrizte, bár irodalmi, szellemi élete IV. Murád szultán halála után egészen elszegényedett, de nem szűnt meg.

Istanbul szerepe két ponton is döntő: jelentős a török és fontos az európai irodalom szemszögéből. Adatok hiányában gyakran Montran is az európai irodalom török vonatkozású forrásaihoz fordul ezek segítségével, hitelesíthető részleteik fölhasználásával igyekszik a város szellemi arcképét gazdagabbá, teljesebbé tenni. A szerző által összegyűjtött és közölt bibliográfia, Istanbul a XVII. század irodalmában, ha nem is teljesen, de alapjában felöleli a korabeli olasz, francia, angol, holland egzotikus irodalom nevezetesebb termékeit, útleírásokat, naplókat, pl. Rycaut, Grelot, Thévenot, Le Bruyn, Tournefort, Du Loir, Quiclet, Spon, Pietro della Valle, Pétis de la Croix, Lithgow, Wheler stb. (A korszak végén kiegészíthetnők a művek sorát magyar utazók és diplomaták leírásaival, mint pl. az „Erdélyi Ház”-ban székelő erdélyi követek beszámoló-törédkeivel, Komáromi János, Pápay János, Mikes Kelemen Konstantinápolyt leíró részleteivel.)

Irodalmi szempontból a város kulcshelyzete fontos tényező. Nemcsak azért, mivel vegyes (török, görög, örmény, zsidó, euró-

pai telepések: olasz, francia stb.) vallási-etnikai-szociális kevertségű lakosságának számával (kb. 700 000) Európa legnagyobb és legszínesebb fővárosának számít, hanem más okokból is. Istanbul a keleti és nyugati kereskedelmi útvonalak metszéspontja, összekötő kapocs Európa és Ázsia között, a keresztény és mohamedán világ összeütközésének góca; a meghódított közép- és délkelet-európai, afrikai, ázsiai gyarmatterületek adminisztrációs, felügyeleti központja, a „sok feleségű” szultán és a „fényes porta” rezidenciája. Mindez következtetni enged az elmaradt feudális, rab-szolgatartó ország társadalmi, gazdasági és politikai intézményeinek, életének, erkölcsének és szokásainak jellegére, amit olyan sokrétűen aknázott ki az ebben a korban kuriózum-számba menő, európai egzotikus irodalom.

Mantran kiemeli a főnti tényezők mellett a kor meghatározó vonását: a szinte intézményes (vallásos) török konzervativizmust. Ennek az irodalmi írásbeliség területén szembeötlő megnyilatkozása a nyomda tilalma és a kéziratosság kizárólagos fönntartása. (A könyvnyomtatást III. Ahmet szultán [1703–1730] idejében Ibráhím nagyvezér vezette be. A magyar-szarmazású Ibráhím Mütefferika [megh. 1744], Rákóczi Ferenc portai tolmácsa volt a török könyvnyomtatás megalapítója. Mikes is ír róla Leveleskönyvében [114., 117., 139. levél]) A kéziratosság századában az értelmiségi, tudományos, művészi tevékenység is a kéziratosság követelményeihez igazodik. A kaligrafusok munkája világhírű művészi szintet ér el; ezzel csak a kéziratköltők, díszítőköltők művészete ér föl. Ez utóbbiak testülete a tárgyalt korban mintegy 300 céhtagot és kb. 100 műhelyt számlál. A „könyvesinálóknak” és könyvárusoknak két testülete volt: az egyik inkább vallásos jellegű (kb. 300 céhtaggal és 50 bolttal), a másik, melynek tagjai részben vándorárusok (papír-eladók, könyvkötők, tintakészítők, alkalmi íródeákok stb.) voltak, 60 állandó üzlettel rendelkezett és mintegy 200 céhtagot foglalt magába. Az analfabetizmus török paradicsomában nagy szerepet játszottak az ún. „écrivains publics”, az írás mesteriségét és a tollforgatást ismerő emberek, akik jól ismerték a szigorúan megkövetelt hagyományos formulákat és a virágos udvari stílust. Az utcákon, vásárokon, mecseteknél fölállított bódéik száma mintegy 400-ra tehető, számuk pedig kb. 500-ra.

Az alsóbb szintű „népszerű irodalmiság” képviselői a népszórákóztatók, mágusok és asztrológusok, mulattatók hada a török főváros jellegzetessége. Legkedveltebbek a

bábjátékosok és a kínai árnyjátékosok akik komédiákat és szatírákat rögtönöznek furcsa figuráikkal. Közéjük tartoznak a krónikások és az énekmondók, a hivatásos és „magán” muzsikások, a táncoló dervisek. Jelen vannak a vallásos és családi ünnepségeken, az udvari ceremóniákon, a táborokon és vásári sokadalomban. A sokféle nációból összeverődött komédiások seregében burjánzik a hitehagyás és az ateizmus s toborzódik a janicsárlázadásokkal szimpatizáló tömegek.

Az udvar megbecsült tagja, busás jövedelem élvezője a szerencsés költő, aki gyakran zenei tehetséggel is meg van áldva. XVI. századi virágzása után a költészet is hanyatló tendenciát mutat, versfargassá, többnyire fizetett szolgálatná válik. A költőknek minősített verselőik maguk is céhbe tömörülnek, számuk eléri a 800-at. Közülük csak néhánynak jutott osztályrészül kiemelkedő társadalmi megbecsülés.

Az istanbuli irodalmi élet szegényes voltát és Montran könyvében inkább a szervezeti kereteket ismertető, mintsem a teljesség igényével megrajzolt képét nem lehet a korabeli európai szinthez mérni. Alacsony színvonalában a török társadalmi viszonyok elmaradottsága tükröződik. — A szerző külön és részletesen foglalkozik a város külföldi telepeseinek társadalmi helyzetével, a velencei, osztrák, lengyel és orosz stb. kapcsolatokkal és magyar történelmi vonatkozásokkal.

HOPF LAJOS

Clive Hart: Structure and Motif in Finnegans Wake. London, 1960. Faber and Faber, 271.

A struktúra- és motívum-elemzés csupán akkor hasznos és indokolt, ha eredményei a mű tartalmi elemeire, tehát az eszmékre is kisugárzanak. Másképpen fogalmazva: ha közelebb visznek bennünket a megértéshez. Clive Hart az ebben a követelésben rejülő kettős feladatból csak az elsőt: az elemzést végzi el, az eredmények hasznosítását már az olvasóra bízta.

Kérdéses azonban, hogy a feladatkör ilyen fölöstása a *Finnegans Wake* esetében mennyiben vezethet a problémák tisztázásához. Hiszen itt a polgári regényírás legproblematisabb, legnehezebben megközelíthető alkotásáról van szó, amelynek megértése elé az akadályok egész sora tornyosul. Rádásul ez akadályok legsűrűbbjét nem is a struktúra vagy a motívumok bonyolultságában kell látnunk, hanem — Hart fejtegetései ellenére — a joyce-i nyelvben, pontosabban: szóalkotásokban. Joyce formai leleménye, akár a regény

zsákcúcjának tekintjük ezt, akár sem, a *többször* szó, amely a tömörítések legkülönbözőbb válfajait fölhasználva egyetlen betűcsoporttal az értelmi, érzelmi és hangulati elemek egész skáláját akarja ki-
vetíteni. Amit tehát Joyce a *Finnegans Wake*-ben céljával tűzött ki, az negatív oldaláról nézve nem kevesebb, mint az egyértelmű szó egyedulalmának megtö-
rése, pozitív oldaláról pedig a klasszikus regény *mot juste*-jének „négyzetre eme-
lése”.

Hart tanulmánya tehát a regény formai problémáinak csupán egy másodlagos, bár kétségtelenül jelentős kérdés-csoportjával foglalkozik. Eredményeinek hasznát első-
sorban a Joyce-kutatók látják, az „egy-
szerű” olvasó számára a kötet főtemái és megállapításai nem egyformán értékesek.

Nem sokat tudunk például kezdeni a strukturális elemzés magvával: a Vico-cik-
lusokon belüli hím- és nő-, valamint az ezekkel párhuzamos hindu misztika és álomciklusok rendszerével. A szerző tétele, amely e rendszerben a determinizmus ellen-
pontjaként a történelmi viszonylagosság megnyilvánulását látja tetszetős ugyan, de nagyon is elvont s amellett nem látszik
kellőképpen bizonyítottnak.

Szerencsésebb téma viszont a regény álomszintjeinek elemzése, mert a négy szint elhatárolása egyben a szereplők jel-
lemének, egymáshoz való viszonyuknak, sőt a III. részben Shaun utódlási jogának pontosabb meghatározását jelenti és így
a mű egészének megértését segíti elő.

Hasonlóképp lényegesek Hart fejtegeté-
sei a Quinet-idézettel: variánsaival és elő-
fordulási helyeivel kapcsolatban. A Quinet-
idézet ugyanis a *Finnegans Wake* struk-
túrájának és alapeszméjének miniatűr il-
lusztrációja és így, azt mondhatjuk, Hart
itt valóban kulcsproblémát ragadott meg.

A motívumoknak függelékben található indexét hasznosság szempontjából könnyű
elbírálnunk. Ahol a szerző kizárólag az elő-
fordulási helyeket sorolja föl, ott megint
csupán a kutatókhoz szól, ahol viszont
magyarázatot is ad (mint például „events
grand and national”, „sound sense” stb.),
ott az olvasó értékes fölvilágosításokat
kap. Kár, hogy e magyarázatos motívum-
mok száma nagyon csekély.

Ami most már Hart elemzéseinek he-
lyességét illeti, ennek elbírálásánál nem
tudjuk magunkat a szerző imponáló anyag-
ismeretének hatása alól kivonni. De még
így is az az érzésünk, hogy sokszor enge-
dett a preszupponált tétel mindenáron
való bizonyítása ördögének. Különöské-
ppen mesterkéltnek látszanak a térbeli alak-
zatokra (négyzet, kereszt) vonatkozó má-
sodik fejezet megállapításai.

Az olvasó szempontjából nézve tehát
Hart tanulmánya inkább érdekes, mint
jelentős. És ennél a megállapításnál mér-
cénk mindenképpen objektív, mert a hasz-
nosságnak, az eszmék megvilágításának
követelése vezérli. Ebben a tekintetben
pedig a tanulmány kevesebbet nyújt, mint
amennyit címe után ítélve vártunk tőle.

VÁMOSI PÁL

**Wolfgang Paulsen: Die Ahnfrau. Zu Grill-
parzers früher Dramatik.** Tübingen, 1962.
Max Niemeyer Verlag.

Grillparzer pályakezdő művéről, az *Ahn-
frau*ról szóló kis monográfia csupán első
fejezete egy tervezett nagyobb lélegzetű
Grillparzer-könyvnek, amelyhez a szerző-
nek az University of Colorado germanisz-
tikai intézetében folytatott munkája szol-
gál alapul. Vállalkozásának jelentőségét,
mint arra maga W. Paulsen is utal, az adja
meg, hogy a nagy osztrák klasszikus élet-
művének eddig még kevésbé méltatott sok
vonása meglepően modern törekvéseket
előlegezett: realizmusának lélektani aspek-
tusa, átöröklési determinizmusa, gyakran
szorongásteljes drámai világa Ibsen, Freud,
Kafka nevéhez asszociálódik. Ezen belül
az életmű nyitányának részletes elemzése
szinte hézagpótló munka: az eddigi kuta-
tás alig méltatta komoly figyelemre ezt a
drámát, pedig csírájában benne rejlik Grill-
parzer alkotóvilágának valamennyi eleme.
Paulsen is szem előtt tartja, hogy esztéti-
kai szempontból nem veszi fel a versenyt
a költő máss, valóban klasszikus érvényű
drámaival, ám irodalomtörténetileg az
egész életmű kulcsát, a költő ihlete pontos
eredetének, alkotó ereje specifikumának
világos rajzát véli felfedezni benne.

Az *Ahnfrau* a romantikus fatalisztikus
német rémdráma divatjának hatása alatt
született; az irodalomtörténet egy ideig
egyértelműen ehhez az avult műfajhoz is
sorolta. Később felvetődött a kérdés, nem
nemesebb értelemben sorsdráma-e az *Ahn-
frau*. Paulsen is ebből a szemszögből fog
hozzá vizsgáló lásához, de az egyértelmű
választ erre a kérdésre nem is tartja szük-
ségesnek, ezt a kiindulást csak keretül
alkalmazza „lényegibb” természetű elem-
zéséhez, amelynek során irodalmi és biogr-
áfiai forrástanulmányok alapján a mű ob-
jektív társadalmi és szubjektív költői reali-
tására (az utóbbi hangsúlyosabb nála) akar
rávilágítani — csak éppen realitásként
nem tár fel egyebet, mint determinizmust,
ami előzőleg közelebbről nem érdekelté.
Ez a logikai törés nyilván a szerző világ-
nézetének a következménye, melyben az
*Ahnfrau*ban is megnyilvánuló fatalizmus

(legalábbis az ő elemzésében) biológiai determinizmus objektív valóság, és amelynek birtokában nem tud sok különbséget tenni pl. az antik végzetdráma és a romantikus-modern fatalista dramaturgia között. Könyve így már tévedésénél fogva is tanulságos, de azon túl nagy értékű részmegefigyeléseket tesz, amelyekből a probléma elfogadható megoldása kerekedhetik ki — az olvasó átcsoportosításában. Mert a szerző világnézeti alapállása végül nyíltan, a konkrét végkövetkeztetésekben sem tagadja meg magát: a mű mozzanatait (eredendő bűn, az ősznya kísértő szelleme, az elveszett fiú és lelepleződése mint apján öntudatlanul halálos sebet ejtő és hűgába szerelmes haramia) elemezve arra a következtetésre jut, hogy az *Ahnfrau* ihletése mélyebb valóságú, semhogy a rémromantika eddig egyedülnek feltételezett hatásából le lehetne vezetni: lényegi forrása a schilleri haramiák világa (a feloldhatatlan kitaszítottság, emberi magány), valamint a költő gyermekkori szorongásélményei és férfikorának patológikus szerelmi élményei. Ennek alapján Paulsen az *Ahnfrau*t Grillparzer legszubjektívabb költői vallomásának tartja, amelynek lényege a szerelem mélyebb rétegeiben dúló feloldhatatlan disszonancia (irány: Strindberg!), „a férfi öngazolásának végzetes lehetetlensége a nőben”. Erről az alapállásról még hadakozik is H. M. Wolff felfogásával, amely azt a némi módosítással sokkal elfogadhatóbb nézetet hangoztatja, hogy az *Ahnfrau* az ember általános, egzisztenciális hontalanságának, végzetes magányának drámai kifejezése (ahol is a modern elidegenedésnek természetesen csak egy naiv embrionális, inkább vallási köntösű, az akkori és ottani történelmi környezet számára valóságos formájáról lehet csak szó). Az *Ahnfrau* nagyon hangsúlyozott szubjektivitását az ilyen értelmezés sem tagadja, és ezért értékes Paulsen formaelemzése, melynek során rámutat a négyes trocheus lírai változatának jelenlétére, s általában az egész mű mély líraiságára — szinte librettónak érzi az egészet. Értékes a schilleri forrás bizonyítása, a szövegvariánsok felsorakoztatása, a belőlük való helytálló következtetések levonása (a mű vallomásságával kapcsolatban) és az egész mélyrehatolás e dús szövevényességű drámai anyagban. De a lényegi következtetésekben, amikor a mű tragikumát patológiába fullasztja, az irodalomtudomány irracionális, mélylélektani iskoláinak tanítványaként mutatkozik. Az egészet még tetőzi azzal, hogy elemzésében az *Ahnfrau* e mélylélektani („archetypisch”)

lényegülése a vallomás jellegén túl még előre sejtető is („divinatorisch und antizipierend”).

Ez is mutatja, mégis hasznosabb lenne még egyszer egy kicsit elidőzni annál a kiinduló kérdésnél: milyen mértékben van jelen Grillparzer *Ahnfrau*jában és általában egész életművében a fatalista elem, és általában a kispolgári meghunyászkodás.

KOMÁROMI SÁNDOR

Georges Duhamel: Problèmes de civilisation. Paris, 1962. Mercure de France, 230.

Duhamel e késői könyvének címe hajdani nagysikerű művét idézi fel (*Civilisations*, 1914—1917), amely az első világháború szörnyűségeit végigélt katonaoorvos döbbenetét tárta a világ elé. Az egykori unanimista költő azonban később az emberi szívben találta meg a hibát: ha a civilizáció „nem az emberi szívben van, sehol sincs”. Így válik történetietlen moralizálássá akár a szovjet újtjáról írt jegyzete (*Voyage de Moscou*), akár amerikai úti naplója (*Scènes de la vie future*). Illyés Gyula már 1927-ben észreveszi moszkvai útijegyzetének túlságosan elvont ember-szemléletét (*Duhamel Oroszországban*, Nyugat, 1927. II, 713—717). Bálint György és Illés Endre humanizmusának korlátját mutatják ki: „egy teljesebb, tartalmasabb, ősi és s telibb emberségért harcol, küzd, illetve csak *veszekszik* Duhamel — írja Illés Endre (*Querelles de famille*, Nyugat, 1932. 592—594). Gyergyai Albert pedig pusztán elméleti írásainak felemáságát látja meg: „Kedves eszméi... a pusztá elmélet világában csupaszon, szinte ügyefogyottan ágálnak”. Szélmalomharca az amerikanizmus és kollektizmus ellen „eleve hatástalan, mivel nem folyik egy síkon az ellenfél hadállásaival” (*Duhamel*, Nyugat, 1932. II. 341—343.). Azóta még fáradtabbak tollvonásai, még anakronisztikusabbak elmefuttatásai. E kötetben az utóbbi években keletkezett kisebb terjedelmű publicisztikai írásait gyűjtötte össze. Témaköre széles: önéletrajzi emlékek, a XX. századi orvostudomány kérdései, a francia nyelv, a mai civilizáció és politika. A régi humanista Duhamelt látjuk viszont, ha az ember gyógyításáról, a folklór megbecsüléséről van szó, jóindulatú humanizmusa, elvont bekezdés azonban a civilizáció és politika konkrét kérdéseinek megítélésében sokszor mutat naivitást, sőt súlyos tévedést.

FODOR ISTVÁN

F. W. Watt: John Steinbeck. New York, 1962. Grove Press, Inc. 117.

Steinbeck műveiről két jelentős tanulmány jelent meg az elmúlt években Amerikában. Az egyik Peter Lisca: *The Wide World of John Steinbeck* című könyve volt, a másik Warren French műve. (*John Steinbeck*.) New York, 1960. Twayne Publishers Inc.) Talán nem érdektelen felhívni a figyelmet arra a műnek kezdősorainak idézetével, hogy Warren French és Peter Lisca és a most ismertetett mű szerzője szinte azonos szavakkal vezeti be tanulmányát. Mindhármán a Steinbeck irodalom szegényes voltára figyelnek fel.

„Bár John Steinbeck csaknem harminc év alatt tizenhat kötetre váltót írt és általában Amerika egyik legnagyobb élő regényírójának tekintik, munkásságáról eddig összefoglaló tanulmány nem jelent meg.” Peter Lisca ennek okát abban látja, hogy a figyelem rendszerint Steinbeck műveinek „társadalmi mondanivalója” köré összpontosult. „John Steinbeck ma nem divatos kritikai körökben — kezdi könyvét Warren French. — Jóllehet John Steinbeck Amerika egyik legismertebb és legközkedveltebb regényírója, ennek ellenére kevés bátorítást kapott az irodalmi kritikától.” F. W. Watt az alaposabb tanulmányok elmaradásának okát Steinbeck változatos oeuvre-jében látja. Steinbecknek viszont az amerikai irodalmi kritikáról van lelkiesítő véleménye: szerinte az „olyanfajta beteghőmérsékletű szalon-zálogosdi játék, amelyben senki sem kap csókot”.

F. W. Watt Steinbeck művészetének kulcsát *Sea of Cortez* című halbiológiai anyaggyűjtő expedícióról írt naplójában keresi. Ugyanis itt fejt ki Steinbeck a halak életének tanulmányozása közben elméletét a nem oksági gondolkodásról, a „csoport ember”-ről és a létharcról. Az itt ismertetett biológiai determináltság elméletét Steinbeck egyéb műveiben is mindig keresi Watt tanulmánya.

A szerző hat fejezetben Steinbeck majd minden írását részletesen elemzi és feltárja keletkezésük körülményeit. Helyesen mutat rá, hogy Steinbeck akkor igazán nagy, amikor hőseit az általa legjobban ismert kaliforniai tájba (közelebbről Long Walley-be) helyezi.

Watt az *In Dubious Battle* (Késik a szüret) és *Grapes of Wrath* (Érik a gyümölcs) politikai radikalizmusa előtt értetlenül áll, noha az utóbbit Steinbeck legjobb művének tartja. Mentegetni, magyarázni igyekszik Steinbecknek azt a két könyvét, amelyben a legkövetkezetesebben áll ki a szociális haladásért. Noha a *In Dubious Battle*ban ábrázolt sztrájkharc-

ban Steinbeck vitathatatlanul a kizsákmányoltak oldalán áll, Mac és Jim kommunista vezetőknek, nemegyszer dogmatikus magatartása és az író kívülállása az eseményeken alkalmat ad a regény végső kicsengésének félremagyarázására.

Watt elismeri a *Grapes of Wrath* művészi értékeit. Egyszersmind rámutat a regény „veszélyességére” is; szerinte ugyanis a mű tanulságának általánosítása veszélyes túlzás.

Watt tanulmányának utolsó előtti fejezete (*The Later Steinbeck*) az írásművek elemzése mellett sok érdekes adatot tartalmaz Steinbeck háború alatti és utáni tevékenységéről. Az utolsó fejezetben (*A Note on the Critics*) fontosabb Steinbeck-kritikákat tekint át.

Watt tanulmánya, korlátozottsága és hibái ellenére is eddig ismeretlen adatok feltárásával, alapos elemzéseivel és részletmegfigyeléseivel szerencsésen gyarapította a nem túlságosan bőséges Steinbeck-irodalmat.

BATÁRI GYULA

Otto Seel: Aristophanes oder Versuch über Komödie. 1960. Ernst Klett, 180.

A komédia, s ennek alapjaképpen a nevetés kérdése az irodalomlélektan egyik mindmáig elhanyagolt problémája. Jó gondolat volt ezt a kardinális kérdést a nevetetés egyik nagy klasszikusa, Arisztofanész kapcsán megvizsgálni. Sajnos, Otto Seel túlságosan a népszerűsítés síkján marad ahhoz, hogy ezt a feladatot még csak megközelítően is megoldhassa. Munkája műfajilag az irodalomtörténet, az esztétika és az irodalomlélektan között lebeg, anélkül, hogy a problémát bármely oldalról és valóban mélyen igyekeznék megközelíteni. A szerző meggyőződése, hogy a komédia egyenrangú műfaj a tragédiával és más „magas” műfajokkal. Sajnos, ezt a meggyőződését nem tudja tudományosan igazolni, pedig magunk is bizonyosak vagyunk benne, hogy kellő metodikával ez az álláspont igazolható volna.

Vannak a könyvben érdekes részletek is. Így pl. az arisztofanészi komédiákban fellelhető „novellisztikus” részletekről, amelyek a későbbi erotikus novellával rokonok. Helyesen mutat rá másutt arra, milyen szerepük volt a technikai trükköknek a görög komédia-színpadon, valamint a zene és a tánc funkciójára a komédia-előadásokon. — A kis kötet hasznos bibliográfiai útmutatóval végződik.

N. Gy.

Käte Hamburger: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern. Stuttgart, Kohlhammer, 1962, 222.

K. Hamburger nevét Th. Mann-kutatásai és *Die Logik der Dichtung* c. műve tette nálunk is ismertté. Az író a hitlerizmus alatt emigrálni kényszerült, Franciaországba, majd Svédországba. Csak 1956-ban tért vissza Németországba; ma Stuttgartban az egyetemes és összehasonlító irodalomtörténet professzora.

Jelen munkája egy előadássorozat anyagának kibővítése, amely a stuttgarti Technische Hochschulén hangzott el. A téma rendkívül érdekes: az antik drámai alakok utóéletét vizsgálja a modern dráma-irodalomban. Hogyan alakul-módosul Oresztész, Iphigénia, Elektra, Heléna stb. alakja az újkorban, főként pedig a jelenkor drámairodalmában? (Hauptmann, Hofmannsthal, Giraudoux, O'Neill, Sartre.)

Maga a kérdésfeltevés igen gyümölcsöző: alapos és mély okának kell lennie annak, hogy napjaink drámaírói oly gyakran és oly szívesen nyúlnak a görög dráma klaszikus alakjaihoz. Hamburger, akinek egyébként igen alapos filozófiai műveltsége van, finoman elemzi és mutatja meg mind a konstáns vonásokat, mindpedig az új mozzanatokat a jelenkori drámák hagyományos alakjaiban. Elemzéseit a fenomenológiai irányzat adta keretek között tartja. A mélylélektan szempontjait csak hébe-hóba érvényesíti, nem viszi túlságba. Megállapításait mértéktartás jellemzi, sőt bizonyos óvatosság is. Néhol azt kívánnók, hogy óvatossága kevésbé tartsa vissza bizonyos nyilvánvaló összefüggések kimondásától, pl. attól, hogy Giraudoux *Elektrája* (1937) az antik témán keresztül a militáns igazságkeresés *jelen* formáit ironizálja.

Általában: a könyv szépen és nagy tudással megírt, elmemozdító, tanulságos munka.

N. Gy.

Jaroslav Vlček és Jozef Škultéty levelezése (Vzájomné listy Jaroslava Vlčeka a Jozefa Škultétyho. Az anyagot összegyűjtötte, sajtó alá rendezte s jegyzetekkel ellátta: Dr. Jozef Ambruš. Bratislava, 1963. Szlovák Tudományos Akadémia Kiadóvállalata. 387.)

A szlovák irodalomtörténetírás és kritika két jelentős alakjának levelezése igen sok hasznos adalékkal gazdagítja a XIX. század második s a XX. század első felére vonatkozó ismereteinket. A cseh apától s szlovák anyától származó Jaroslav Vlček (1860–1930), aki ifjúkorát Besztercebányán töltötte, s mint tanár, irodalomtörté-

nész, majd egyetemi professzor Prágában működött, a cseh irodalomtörténetírásban is jelentős szerepet töltött be; viszont ő írta meg a szlovák irodalom történetének első jelentős kézikönyvét is. Škultéty (1853–1948) a szlovák szellemi élet legnehezebb időszakában, a nemzetiségi elnyomás csúcspontján volt Turócszentmártonban az irodalomszervezés s a tudáspolitiká mindenese, a kor egyetlen szlovák irodalmi és tudományos-ismeretterjesztő folyóiratának, a Slovenské pohľady-nak (Szlovák Szemle) szerkesztője. Így hát az az anyag, amelyet ez a kötet a kronológia pontos betartásával s minden részletre kiterjedő, aprólékos jegyzeteléssel ad az olvasó kezébe, felöleli 1881 és 1929 között a szlovák irodalmi élet minden fontos mozzanatát. Előttünk áll Vlček kézikönyve keletkezésének s kiadásának csaknem minden részlete, betekintést nyerünk a folyóiratszerkesztő és irodalmat s tudományt irányító Škultétynek ebben az időben valóban nem könnyű munkájába, megismerjük azt a harcot, amelyet Vlček Csehországban a szlovák kultúra megismertetéséért és felemeléséért folytatott, az 1918-i államfordulat után szívesen és érdekesen tárul eléink az új életre keltett Slovenská Matica számos problémája — többek között az is, hogy a polgári Csehszlovákia kormánya milyen szűkkeblűen kezelte a nemzeti kultúra intézményeit. A levelekben található konkrét adatok hátterében érdekesen rajzolódik ki a kor politikai légköre: a nemzetiségek kegyetlen elnyomása a századvégi Magyarországon, a cseh imperializmus egyes képviselőinek megmérettése, ha a szlovák nyelv és kultúra önállóságáról volt szó s az az érdekes tény, hogy a szlovák irodalom vezetői közt — világnézeti beállítottságuktól, művészi ízlésüktől függően — milyen elvi ellentétek voltak még akkor is, ha kifelé, a nemzetiségi elnyomással szemben egységesen léptek fel. Mind Vlček, mind Škultéty pozitívista, s az irodalom gyakorlatában az elavult romantikus ízléssel szemben a realizmus előretörését s megerősödését sürgeti. Ebből a szempontból Vlček játssza kettejük között az irányító s a bátorító szerepét; Škultéty viszont a jó tájékoztató, ő biztosítja, hogy Vlček nem szakad el a sajátos szlovák problémáktól. Ebből a szempontból a leveleknek a szlovák irodalmi nyelv tisztaságáról szóló fejtegetései is érdekesek. Škultéty provinciális helyzete teszi érthetővé, hogy benne több a konzervativizmus, bár Vajanský össz-szláv illuzionizmusától ő is távol áll; mily jellemző vitájuk a Masaryk-problémáról! (69–70). Vlček is, Škultéty is mindvégig a polgári demokrácia álláspontján marad,

s a szocializmusra még 1918 után is ellen-szenvvel néz.

A kor magyar törekvéseit mind a ketten bizalmatlanul kommentálják; ebből a szempontból — helyzeténél fogva érthető módon — Škultéty az érzékenyebb: itt-ott még azt is rossz néven veszi, ha egy-egy szlovák szerző Vllek művét egyébként pozitíve értékeli a magyar sajtó hasábjain. Ennek ellenére mégis érdekes kapcsolattörténeti adatok kerülnek elő a levelezés anyagából. Škultéty érdeme, hogy Vllek tudomásul vette a magyar irodalomtörténetírás egyes egykorú eredményeit (pl. megvette Bodnár Zsigmond 1891—1893-ban megjelent kétkötetes kézikönyvét), s hogy felfigyelt a budapesti könyvtárak anyagára is. Itt Melich János érdemeit kell hangsúlyoznunk: Škultéty hozta össze Vllekkel a magyar nyelvtudománynak akkor a Széchényi Könyvtárban működő ki-váló művelőjét; ennek az ismeretségnek köszönhető Vllek pesti útja 1897-ben és érdeklődése a magyar irodalomtudomány és bibliográfia iránt. Melich rendszeresen járt Turócszentmártonba. Ez a tény arra biztatja a magyar kutatókat, hogy szlovák kapcsolatait s közvetítő szerepét a két nép viszonyának legnehezebb korszakában egyszerűen alaposan feldolgozzák.

Ivan Kusý szép előszava helyesen hangsúlyozza a kötet anyagának leglényegesebb fejlődéstörténeti és filológiai problémáit.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Социалистический реализм в литературах Народов СССР. М. 1962. Изд. АН СССР, 364.

A XX., majd a XXII. Kongresszus után a szocialista nemzetek fejlődésében uralkodó törvényszerűségek és ezzel párhuzamosan a nemzeti kultúrák sajátosságainak felderítésére igen széleskörű kutatómunka indult a Szovjetunióban. A folyóiratokban közzétett tanulmányok mellett számos kötet jelzi már az ilyen irányú kutatások eredményét.

„A szocialista nemzetek fejlődésének történelmi tapasztalata azt mutatja, hogy a nemzeti formák nem csontosodnak meg, hanem módosulnak, tökéletesednek és közelednek egymáshoz” — hangsúlyozza a XXII. Kongresszuson elfogadott pártprogram. A pártprogram iránymutatásának megfelelően a szovjet irodalomtudomány legkülönbözőbb fórumain vállalkoztak az egyes nemzetek irodalmának rendszeres analizálására: a nemzeti kultúrák specifikumainak meghatározására és a közeledőkre mutató jelenségek felkutatására. Természetesen napjaink problémái kötik le elsősorban a kritikusok figyelmét,

de ilyen témájú frásokkal jelentkeznek az irodalomtörténészek is, akik több, a személyi kultusz korszakában mellőzött, vagy egyes nemzetek irodalmi örökségéből a burzsoá-nacionalizmus vádjával méltatlanul kizárt alkotó életművéről adnak most képet. A korábbi évtizedek értékrendjének felülvizsgálata is az irodalomtörténészekre hárul, hiszen a reális értékrend a nemzeti irodalmak alkotói körében különösen hiányzott, s azt ilyen szépenhangzó frázisok helyettesítették, mint „a tadzsik Gorkij”, „az azerbajdzsán Majakovszkij”, „a csuvas Puskin” stb.

A nemzeti irodalmak történetét és mai sajátosságait feltáró tanulmányok jelentős része orosz fordításban is megjelenik, s ezzel lehetővé válik azok szélesebbkörű megvitatása is. 1962-ben — egyebek közt — a burját, a baskir és az üzbég irodalomról írt monográfiákat adták ki orosz fordításban, s arról is olvashattunk, hogy a litván irodalom hatkötetes történetéből rövidített változatot készítenek az „össz-szövet-ségi olvasó” számára. A szovjet irodalomkritikusok a nemzetek irodalmának kölcsönös megismerésében mutatkozó változást a szovjet irodalom egészének fejlődésében is új szakasz kezdetét jelző jelenségként köszöntik.

A Szovjet Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézetének munkatársai által szerkesztett, a *Szocialista realizmus a Szovjetunió népeinek irodalmában* című kötet tanulmányai arra válaszolnak, hogy a Szovjetunió különböző gazdasági és kulturális fejlettségű népeinek irodalma hogyan jutott el a szocialista realizmusig, behatóan elemzik a kirgíz, a tadzsik és a tatár irodalom mai helyzetét, a belorusz, a kazah és a tatár irodalom vonatkozásában pedig a szocialista-realizmus nemzeti hagyományait mutatják meg. A nemzeti sajátosságok és az alakulásukra ható történelmi feltételek lényeges azonossága alapján az egyes nemzetek irodalmát hat csoportba sorolják. (1. szláv népek, 2. balti köztársaságok, 3. a kaukázusi és a Kaukázuson túli területek, 4. közép-ázsiai köztársaságok és a kazah nép, 5. a Volga menti népek: tatárok, baskírok stb., 6. a szibériai népek csoportjára.) Ez a felosztás a közös jelenségek kutatási módszereinek kidolgozását segíti elő, s nem kívánja elmosni az egyes csoportokba tartozó nemzetek irodalmának különbségét. Ilyen szempontból a balti és a közép-ázsiai köztársaságok irodalmi fejlődését vizsgálják részletesebben.

A könyv szerzői számos olyan kérdést érintenek, amelyekhez napjaink izgalmas irodalomelméleti vitái kapcsolódnak. Az irodalmi hatások kölcsönösségéről, a folklór szerepéről, az egyes nemzetek stilisztii-

kai bázisáról, az ábrázoló módszerek hagyományainak negatív hatásáról, az arabkeleti irodalom világirodalmi jelentőségéről írt részek bőséges adattal alátámasztott, figyelemre méltó elvi következtetéseket tartalmaznak.

Sajnos, a legfontosabb elvi kérdéseket a tanulmányok keretében nem tudták megoldani. Így a mi vitáinkon is szereplő „tartalmában szocialista, formájában nemzeti” formula lényegéről — bár ezt a formulát többhelyütt is alkalmazták — nem adnak egyértelmű magyarázatot. Véleményünk szerint K. L. Zelinszkij fejtegetései a leginkább meggyőzőek. Zelinszkij a „nemzeti”-t a tartalomban is jelenlevőnek tartva, stilisztikai elemzés útján határolja el az egyes nemzetek és csoportok irodalmát, és ilyen oldalról kutatja az egész szovjet irodalomra jellemző, közös vonásokat is.

A könyv végül is nem az elméleti kérdésekben ad közvetlen segítséget számunkra, hanem arra nyújt jó alkalmat, hogy a soknyelvű szovjet irodalom olyan területein is tájékozódjunk, amelyeket alig vagy csak nagyon hiányosan ismerünk.

GERENCSÉR ZSIGMOND

Wilhelm Herzog: Grosse Gestalten der Geschichte. Vierter Band. 20. Jahrhundert. Bern—München, 1961. Francke Verlag, 205.

Wilhelm Herzog, irodalom- és művelődéstörténész, enciklopédista, drámaíró, életének utolsó két évtizedében 1941-től 1960-ban bekövetkezett haláláig egy nagyszabású portré-sorozaton dolgozott, amelynek ezt szánta címével: Kritische Enzyklopädie. Hervorragende Menschen aller Zeiten und Völker. E tervezett nagy műből csak egy válogatás jelent meg — mintegy ízelítőül — négy kötetben a berni Francke kiadónál. Az első kötet még az író életében jelent meg, alcíme: „Altertum und Renaissance”; a második („16. bis 18. Jahrhundert”) és a harmadik („19. Jahrhundert”) is már nyomdakész állapotban várta a megjelenést. A most tárgyalt negyedik kötet anyagán azonban a szerző már nem tudta elvégezni az utolsó simításokat, s a válogatás, összeállítás munkáját is már más végezte el helyette: a müncheni Dr. Franz J. Pfister, az író barátja és hagyatékának gondozója. Ezért a befejező posthumus kötetért a teljes felelősség tehát nem — legalábbis nem csak — az íróra hárul; félig-meddig nyersanyagnak tekinthető. Hogy mégis bővebben foglalkozunk vele, annak egy fontos oka van: a sorozatnak ebben a darabjában egy ma-

gyar névvel is találkoztunk, mégpedig *Ady Endre* nevével (a 150—151. lapon).

A portrék többsége elnagyolt, felszínes; s ha találkoznunk is bennük frappáns, találó jellemzésekkel, alig-alig mondanak többet, mint egy lexikon-cikk. Csak ritkán bővül (inkább szélesedik, semmint mélyül) a mondánivaló valóban esszévé; így Bergson, Claudel, Churchill, Mussolini, Chaplin és különösen Hofmannsthal esetében. Az egész könyvet antifasiszta, haladó szellemiség, tárgyilagosságra való törekvés és nemes humanizmus hatja át.

A bennünket közelebbről érdeklő Ady-cikk, sajnos, a kevésbé kidolgozott vázlatos megfogalmazások közé tartozik. Mindössze negyvenegy sor, s ez sem egészen hibátlan. „Azt hitték, hogy elkönyvelhetik őt mint szimbolistát és Mallarmé utánczóját” — írja többek között, holott Mallarmé nevét nem említették Adyval kapcsolatosan, inkább csak Baudelaire-ét és Verlaine-ét. Az is kicsit furcsán hangzik, hogy „elődei között kálvínista lelkészek és arisztokraták voltak” (kiemelés tőlem), mert ha az Ady-család törzsökossége nem is vitás, de előkelősége, arisztokratizmusa a középkor ellenőrizhetetlen homályában vész el. — Költészetében a forradalmiságot és a hasonlíthatatlan eredetiséget hangsúlyozza. Megemlíti Párizs-rajongását, a konzervatív uralkodó réteg által „magyartalanának”, szocialista-forradalminak bélyegezett Nyugat folyóiratnál betöltött vezéri szerepét, ismételten hangsúlyozza politikus harcos poétaságát, s befejezésül megállapítja, hogy röviddel halála előtt már sok politikai ellenfele is elismerte Ady költői kiválóságát. Ennyiből áll Ady emberi és költői jellemzése Holzer könyvében. Nem sok, s ez a kevés is meglehetősen egyoldalúan politikus beállítottságú — de nagyjában és egészében helytálló.

KUNSZERY GYULA

Almanach der Gruppe 47. 1947—1962. Hrsg. von Hans Werner Richter. Reinbeck bei Hamburg, 1962. Rowohlt Verlag, 470.

A kötetnek az újabb nyugatnémet irodalom szempontjából különös jelentősége van. Egy olyan lazán csoportosuló írói mozgalom történetének vázlatát adja, amely mozgalom a konzervatív vagy még annál is rosszabb körökkel szemben a háború után lépett fel és mára a nyugatnémet irodalom vezető irányzatává vált. 1947-ben alakult, miután előzőleg úttörőnek folyóirat-próbálkozásai a megszálló akaratából megghiúsultak, a *Der Rufot*, tulajdonképpeni orgánumukat betiltották. Ettől kezdve azok az írók, akik komolyan

vették az elveket, miszerint a német közéletet meg kell tisztítani a fasizmustól, meg kell törni a nagytőke és a junkerek hatalmát — korábbi publicisztikai munkásságuk szellemét igyekeztek kifejezni szépirodalmi alkotásaikban is. Írásaikat az évente rendezett összejöveteleken rendszeresen felolvassák egymásnak s ott helyben a csoport tagjai, írók és kritikusok elemző bírálatnak vetik alá. Ezt a gyakorlatot mindmostanáig fenntartották, összejöveteleik a német, sőt a nemzetközi sajtó figyelmét is felkeltik. A csoport első generációjához azok az írók tartoznak, akik 1910 körül születtek, megélték a fasizmust és a háborút. (H. W. Richter, Alfred Andersch, Heinrich Böll stb.) Az ő első regényeikben tükröződött legélesebben a szörnyűségek bírálat. Az ötvenes évek közepén egy új generáció csatlakozott az úttörőkhöz, közülük is nem egy már túlnőtt a német irodalom keretein (Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger, Martin Walser, Ingeborg Bachmann, Siegfried Lenz stb.). Ők nem kevésbé antifasiszták, mint elődei, de amazokkal együtt mára már új körülmények közé kerülve, új színekből alakítják művészetüket. A nyugati Németországban sem a megszállók, sem az időközben hatalomra került körök nem voltak érdekelve a társadalmi rendszer következetesen demokratikus átalakításában. Ezért sok vonatkozásban újjáéledtek a fasizmus és a militarizmus egy időre háttérbe szorult erői. Ez a helyzet rányomja bélyegét az egész nyugatnémet szellemi életre. A „Gruppe 47” íróinak munkásságában ezért mostanában előtérbe nyomult a továbbélés és reaktivizálódo fasizmus okozta problematika. Ez a magatartás biztosítja művészetük haladó, humanista tartalmát. Korai szocialisztikus színezetű világsszemléletük azonban mostanra már nagyrészt elhomályosodott, többé-kevésbé radikális polgári demokraták ezek az írók és sajnálatos módon, egy-két kivételtől eltekintve értetlenül állnak szemben az NDK-ban végbe menő változásokkal s egyáltalán a kommunista eszmevilággal. Innen van, hogy nincs hátvédjük, társadalmi törekvéseiknek nincs erős tartása, igazi hatóereje. Hangjuk jobbára a tiltakozás és a kétségbeesés, a rezignáció között hullámszik.

A jelen kötet a csoport másfél évtizedes múltjából mutat be jellemző szemelvényeket, gyakran olyan írásokat, amelyekkel szerzőik elnyerték a csoport rendszertelen időközökben kiadott s nagy tekintélyt biztosító díját. (Ilyen díjjal indult el a hírnév felé pályáján Heinrich Böll, Günter Grass s mások.) A versek, elbeszélések objektíven tükrözik a megtett utat, szélességben és mélységben is teljesebbre rajzolják előt-

tünk a mai német irodalom képét. Ehhez hozzájárulnak azok az irodalomtörténeti jellegű esszéisztikus írások is, amelyek bevezetőként és utószóként kísérik a szépirodalmi alkotásokat. A „Gruppe 47” almanachjának végső tanulsága számunkra abban összegezhető, hogy a demokratikus eszmevilágú írói csoportosulás akkor lesz képes még elmélyültebb és művészileg is hatásos tevékenységet folytatni, ha az „osztály nélküli nyugatnémet társadalomról” szőtt ábrándok helyett a dolgozó néptömegekre és az általuk képviselt társadalmi törekvésekre sokkal jobban támaszkodik, mint eddig.

— IS —

Schriftsteller der Gegenwart. Deutsche Literatur. Dreiundfünfzig Porträts. Hrsg. von Klaus Nonnemann. Olten und Freiburg im Breisgau, 1963. Walter Verlag. 344.

Ez a kötet pontosan az a kiadvány, amelynek magyar megfelelőjére oly nagy szükség lenne az újabb irodalom iránt érdeklődő irodalmároknak, egyetemi hallgatóknak, a szélesebb olvasóközönségnek. Ötvenhárom írói portrét találunk a könyvben, német, osztrák és svájci írók miniatűr monográfiáját. Kizárólag olyanokét, akiknek életműve 1945 után bontakozott ki, vagy indult el egyáltalán. Éppen ezért a kötet nem pótolhat semmiképpen egy teljes irodalomtörténetet a máról, ellenben kitűnő adalék egy mai szintézis elkészítéséhez, hiszen a több mint félszáz író között alig tizenöt az alig vagy kevéssé ismert, a többiek még a külföldi érdeklődő számára is jelentékenyek s közülük legalább húsz európai jelenség. A portrék általában fél-háromnegyed íves terjedelműek, közlik az író legfontosabb életrajzi adatait, felsorolják műveit. Ezután következik az érdemi rész, amely viszont a portrészírók adottságainak megfelelően eléggé változatos, itt a kötet szerkesztője nem alkalmazott szigorú megkötéseket. Van, aki az életmű eszmei részének kibontására fekteti a hangsúlyt, van, aki a forma felől közelíti meg tárgyát, sőt olyan szerző is akad, aki a nyelvész szemszögéből vizsgál egy prózaírói oeuvre-t és így jut el a lényegi kérdések megfogalmazásához. Kár, hogy az NDK írói — Johannes Bobrowski, Peter Huchel kivételével — hiányoznak a kötetből. Ez súlyos hiba, hiszen az elmúlt másfél évtizedben az NDK-ban is felnőtt egy igen tehetséges fiatal írónemzedék, amelynek teljesítménye nélkül nem lehet elgondolni a mai német irodalmat. A nyugatnémet irodalomból is hiányolhatunk egy-két autort, így pl.

Christian Geisslert, az Anfrage című regény szerzőjét. A kis portrék szerzői maguk is vagy aktív írók, vagy irodalomtörténészek. Köztük néhányan a mai nyugat-német irodalomkritika jeles képviselői (így Max Bense, Marcel Reich-Ranicki, Joachim Kaiser, Franz Schonauer, R. W. Leonhardt stb.). Ez a tény jelentősen emeli a vállalkozás színvonalát, noha megjegyezhetjük, hogy a nálunk kevéssé ismert többi szerzők is általában gondos és színvonalas munkát végeztek. A mai német irodalom iránt érdeklődő külföldi olvasó számára kézikönyv-értéke van e kötetnek; kiadónk pedig ösztönzést nyerhetnek belőle hasonló magyar írói portré-sorozat kiadásához, hiszen az igény erre már régóta megvan.

— IS —

Hans Mayer: Ansichten zur Literatur der Zeit. Hamburg, Rowohlt Verlag, 1962.

Tizenöt esszé, kilenc közülük világirodalmi, hat német tárgyú, de valamennyi a világirodalom tájaira kitekintő.

Hans Mayer az író attitűdjével közelíti meg tárgyát, a tudós a megközelítéshez csak az eszközöket szolgáltatja. Tanulmányainak hőfokát nem az érzelmek, a beleélés ereje, hanem a logika szabályozza. És ez a tulajdonságuk adja meg sajátos, egyéni veretüket. Hans Mayerban a vitakékv ősi ösztöne szinte azonos erőt képvisel az íróéval. Esszéinek visszatérő alap gondolata: Gegenstück, Gegenspiel, Gegenspieler, Zurücknahme, Umfunktionierung. Kedvenc szerzője és témája: Brecht. Shawról, Dürrenmattól, Ionescóról szólva szüntelen azt kutatja, amit ezek a szerzők Brechttel szemben képviselnek.

Alapmódszere a dialektika. Összehasonlít, párhuzamot von, ellentéteket párosít, s egy modern műfaj virágzik ki a keze alatt: a polgári-humanista esszé hagyományaira épülő dialektikus esszé műfaja. Nem az élmény örök forrásait kutatja, hanem a korszerűt keresi, azt a szín- és hőfokváltozást, amelyet a kor levegője idéz elő az „örök” eszményekben, a változandót az örökben. A polgári esszé a művek újrátlésének, szubjektív újratertésének kifinomult formáit teremtette meg, a líra stílusjegyeivel, pátoszával, lelkesüléseivel és ellágyulásaival. Hans Mayer esszéiben a tudomány a filozófiával lép házasságra, a líra helyébe a logika lép, az író nem csupán a beleélés, hanem főként az ellentmondás erejével kelti új életre az alkotást, vitában teremti újjá; az új esszé gyakorta a vitairat formáját ölti, ezért azután a műfaj stílusa is szikárabb; nem a vallomás

erejével kíván hatni, nem színeinek finomságával, hanem adataival és érveivel.

Ezekben az esszékben Hans Mayer igen változatos módokon közelíti meg tárgyát. Néha egy versidézetből indul ki (Karl Kraus), máskor meg a tárgyalt író leveleiből (Hofmannsthal) vagy az életműhöz kapcsolódó értekező irodalomból (Sekundärliteratur). Amilyen változatosak a megközelítés módszerei, olyan érdekesek az esszék eredményei. Hofmannsthal életében alig jut szerep a zenének, Strauss irodalmi ízlése gyermekét; huszonhárom évi szerzői-szövegírói együttműködésnek ennyi az alapja. Hesse nagy utópiája hiába játszódik 2200-ban, mire megjelenik, a társadalmi viszonyok túlhaladtak rajta. Főhősének halála nem lemondást, pesszimizmust sugall — mint azt egyes bírálói hangoztatták —, hanem csupán az örök költői dilemmát tükrözi: álom és valóság összeütközését. Karl Kraus jelentőségét a *Fakel* adja meg, nem pedig a *Die letzten Tage der Menschheit*, amely a csalódottság drámája. Brecht írói arculata is gazdagodik egy-egy vonással, például az „alkalmi költemény” jelentőségének elemzésével. („Lyrik soll nichts mit Gefühlen zu tun haben!”) Az érzelmeket többnyire a nézetek szülik. A költemény szerepe nála mindig a tudat formálása. Shawt, még mindig nem ismeri igazán a világ, pedig szüntelenül magyarázza magát; Shaw nem bohóc, nem szellemi röppentyűket gyártó tréfacsináló, hanem a polgári világ következetes, elszánt kritikusa. Legfőbb élményeinek és eszméinek fő forrása Marx *Kapitalja*.

Anna Seghers portréját Mayer egyetlen novella elemzéséből bontja ki. Ez az esszé a kötet leglíraibb darabja. Olyan, mint amikor a zeneszerző egyetlen briliáns ujjgyakorlaton mutatja be, amit a zenéről és zenélésről tudni kell. A novella címe: *Der Ausflug der toten Mädchen*, Anna Seghers írásművészetének egyik remeke, a legszubjektívebb s ugyanakkor a leghidegebben objektív seghersi írás; tulajdonképpen rekvium tizenöt leányról, iskolatársakról; csupa egyéni élet, de egyként a kor közös sirjába hulló, egyéni s mégis végzetesen közös sorstragédiába bukó; tizenöt briliáns portré tizenötféle reagálásról — az emberi magatartások katalógusa.

Érdekes a Paszternákról rajzolt kép, a *Dr. Zsivago* kapcsán. Hans Mayer alapjában véve elfogadja a Szovjet Írószövetség elemzését Paszternák művészetének a szovjet valóságon keresztülúlnező, hermetikus, önsanyargató, céltalanságot, hitetlenséget árasztó jellegéről, s ezt az elemzést még meg is erősíti a maga érveivel; de kiegészíti ezt a képet, megkeresi e sajátos művészi magatartás rugóit, eltorzulásának

indítékait. A *Dr. Zsivago* : visszapillantás erre a fejlődésre, az emlékezés könyve, a megéltek összefoglalása — állásfoglalás nélkül. Mikulcin, a regény egyik alakja, helyes diagnózist ad arról a betegségről, amely dr. Zsivagót — alias Paszternakot — megtámadta: „a szociális útőér pangása”. Zsivago partizánok között él, lelke legmélyén kívánja is a győzelmüket, de maga a kisujját sem hajlandó ennek érdekében megmozdítani. Ez a semlegesség válik tragédiájává. Ám ez nem árulás — itt tér el Hans Mayer véleménye a szovjet irodalmi közvéleménytől —, mert áruló csak az lehet, aki valamire elkötelezte magát. Erre azonban Zsivago képtelen volt valaha is. Ez a képtelenség vezet ezután teljes erkölcsi és fizikai széthullásához; dr. Zsivago végül mint orvos is csődöt mond. Paszternák-Zsivago sorsa: a nem-hősök sorsa egy hősi korban.

*

A tizenöt esszé első pillantásra mintha merőben az egyéni ízlés kénye-kedve sodorta volna együvé. Ha azután letettük a könyvet, felfedezzük a szeszélyesnek látszó válogatás egészének mondanivalóját. Olyan művet olvastunk, amely — túl az egyes esszék mondanivalóján — a korról vall. A „kor” persze tág fogalom; jelen esetben Giraudoux és Hofmannsthal ugyanúgy beletartozik, mint Kafka és Ionesco. De a

gazdagságnak ez a foka szerkezeti s egyben eszmei gyengéje is a kötetnek. Hofmannsthal és Strauss viszonyának, a „boldog” Giraudoux esztétikájának elemzését — habár ez esszék ismeretgazdagító érdeme vitathatatlan — a válogatás kevéssé indokolható többletének érezzük, mert túl néhány ötlettrakéta szípkázásán, sem önmagukban nem jelentenek igazi eredményt, gazdagodást, sem pedig a korról — a közelmúlt polgári kultúrájáról — nem mondanak újat. Az esszékötet eszmei hangsúlya első pillantásra a szocialista irodalmi kultúra jelenségeire csik ugyan, de a mennyiségi arányok mást mutatnak. És e megsértett arányigényünket még akkor is jogosnak érezzük, ha a szerző a kötet címével is hangsúlyozta, hogy nem valami átfogó vagy rendszerező szándék vezette a tanulmányok válogatásában, és ha még azt is figyelembe vesszük, hogy a kötetet Nyugat-Németországban adták ki.

Akad az esszékben vitatható állítás és beállítás is. Így kifogásolható a *Die Literatur und der Alltag* című tanulmányban jónéhány túlságosan lekiicsinylő általánosítás, és az a körülmény, hogy noha a cím és a bevezető a jelenkori szovjet irodalom áttekintését ígéri, mégis túlnyomó részben csupán a negatív jelenségeket veszi számba; bántó, hogy Hans Mayer ironiája itt időnként kicsap medréből.

FÁY ÁRPÁD

BEÉRKEZETT KÖNYVEK

1963 december — 1964 március

Herbert Seidler: Die Dichtung. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart

René Bray: Molière, homme de théâtre. Mercure de France, Paris

Lore Kloock-Kaim: Gottfried August Bürger. Rütten und Loening, Berlin

F. Temple Kingston: French Existentialism. University Press, Toronto

Roy Daniells: Milton, Mannerism and Baroque. University Press, Toronto

John Cruickshank: The Novelist as Philosopher. Oxford University Press, London

Fritz Böttger: Grabbe. Verlag der Nation, Berlin

A. D. Moody: Virginia Woolf. Oliver and Boyd., Edinburgh

Marc Slonim: From Chekhov to the Revolution. Russian Literature 1900—1917. Oxford University Press, London

Remy de Gourmont: Promenades Littéraires. Mercure de France, Paris

Kurt Schnelle: Aufklärung und klerikale Reaktion. Rütten und Loening, Berlin

Maxwell Geismar: Henry James and His Cult. Chatto and Windus, London

Northrop Frye: T. S. Eliot. Oliver and Boyd, Edinburgh

Margaret Church: Time and Reality. Studies in Contemporary Fiction. University of North Carolina Press, Chapel Hill

B. G. Madsen: Strindberg's Naturalistic Theatre. University of Washington Press, Seattle

Richard Foster: The New Romantics. A Reappraisal of the New Criticism. Indiana University Press, Bloomington

Pavel Petr: Hašeks „Schweik” in Deutschland. Rütten und Loening, Berlin

J. Frank: The Widening Gyre. Rutgers University Press, New Brunswick

- Ian Jack*: English Literature, 1815—1832.
Oxford University Press — Clarendon Press
- E. Laaths*: Geschichte der Weltliteratur
I—II. Droemersch Verlag, München
- W. H. Bruford*: Culture and Society in
Classical Weimar. Cambridge University
Press, London
- R. Friedenthal*: Goethe — Sein Leben und
Seine Zeit. Piper Verlag, München
- Ernst Fischer*: Elegien aus dem Nachlass
des Ovid. Insel Verlag, Leipzig
- Rosa del Conte*: Mihai Eminescu o dell'
Assoluto. Società Tipografica Editrice
Modenese, Modena
- Sergio Romagnoli*: Studi sul De Sanctis.
Giulio Einaudi Editore, Torino
- Maria Dłuska*: Próba teorii wiersza pol-
skiego. Państwowy Instytut Wydaw-
niczy, Warszawa
- Thomas Mann's Adresses*. Delivered at the
Library of Congress, 1942—1949. Lib-
rary of Congress, Washington
- Lexikon Sozialistischer Deutscher Literatur*.
VEB Bibliographisches Institut, Leipzig

Tartalom

HORST FRENZ:

Eugene O'Neill és a modern európai drámatírók 1

TUDOR VIANU:

Madách és Eminescu 15

ULF LEHMANN:

*Felvilágosodás és klasszicizmus mint a német és orosz össze-
hasonlító irodalomtörténet kérdése* 26

VÖRÖS LÁSZLÓ:

Vita a szépről a szovjet esztétikában 33

DOKUMENTUMOK

JEAN-MARIE CARRÉ:

Előszó Marius-François Guyard könyvéhez 41

RENÉ WELLEK:

A összehasonlító irodalom válogása 42

MARCEL BATAILLON:

A filológia újjászületése Chapel Hillben 49

V. M. ZSIRMUNSZKIJ:

A szláv népi éposz történelmi-összehasonlító megvilágításban 55

SZEMLE

J. VOISINE és J. P. LEROY:

*Az összehasonlító irodalom oktatása a lille-i egyetemen
1962–63-ban* 58

BOJTÁR ENDRE:

A szovjet összehasonlító irodalomtudomány 1960 óta . . . 62

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY:

Adatok az észak-amerikai összehasonlító irodalom történetéhez 72

VOIGT VILMOS:

A finn irodalomtudomány és az összehasonlító kutatás . . . 79

Institut voor Algemene Literatuurwetenschap (Utrecht) . . 89

A Szlavisták Nemzetközi Kongresszusa Szófia, 1963.

I. Irodalomtörténet (Sziklay László) 91

II. Stilisztika (Gáldi László) 95

Összehasonlító irodalomtudományi folyóiratok

HOPP LAJOS:

Revue de Littérature Comparée 98

T. ERDÉLYI ILONA:

Rivista di Letterature Moderne e Compareate 104

BISZTRAY GYÖRGY:

Orbis Litterarum 108

JAN ŚLASKI:

Zagadnienia rodzajów literackich 112

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY:

Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok 115

BOR KÁLMÁN:

Helicon 117

HOPP LAJOS:

Cahiers de littérature comparée 119

HOPP LAJOS:

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae . . . 122

MŰHELY

RÉVAY JÓZSEF:

Boccaccio hetedfélszáz éve 126

HÍREK

Az összehasonlító irodalomtörténészek IV. Nemzetközi

Kongresszusa 132

Comparative Literature Studies 132

KÖNYVEK

Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas I—IV. Bd.

(Mályuszné Császár Edit) 134

Actes du III^e Congrès de l'Association Internationale de

Littérature Comparée (Hopp Lajos) 137

Indiana University Conference on Oriental-Western Relations; Asia and the Humanities (<i>Miklós Pál</i>) . . .	139
R. Etiemble: Comparaison n'est pas raison (<i>Hopp Lajos</i>)	141
Comparative Literature. Methode and Perspective (<i>Vajda György Mihály</i>)	142
Gilbert Highet: The Anatomy of Satire (<i>Kenyeres Zoltán</i>)	143
Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik (<i>Komáromi Sándor</i>)	144
Zofia Szmydtowa: Rousseau—Mickiewicz i inni szkice (<i>Jan Ślaski</i>)	145
Roland Derche: Études de textes français (<i>Fodor István</i>)	146
Robert Mantran: Istanbul dans la seconde moitié du XVIIe siècle (<i>Hopp Lajos</i>)	147
Clive Hart: Structure of Motif in Finnegans Wake (<i>Vámosi Pál</i>)	148
Wolfgang Paulsen: Die Ahnfrau (<i>Komáromi Sándor</i>) . .	149
Georges Duhamel: Problèmes de civilisation (<i>Fodor István</i>)	150
F. W. Watt: John Steinbeck (<i>Batári Gyula</i>)	151
Otto Seel: Aristophanes oder Versuch über Komödie (<i>N. Gy.</i>)	151
Käte Hamburger: Von Sophokles zu Sartre (<i>N. Gy.</i>)	152
Jaroslav Vlček és Jozef Škultéty levelezése (<i>Šziklay László</i>)	152
Социалистический реализм в литературах народов СССР (<i>Gerencsér Zsigmond</i>)	153
Wilhelm Herzog: Grosse Gestalten der Geschichte (<i>Kunszery Gyula</i>)	154
Almanach der Gruppe 47 (— is —)	154
Schriftsteller der Gegenwart (— is —)	155
Hans Mayer: Ansichten zur Literatur der Zeit (<i>Fáy Árpád</i>)	156
Beérkezett könyvek	157

Содержание

Х. Френц: Юджин О'Нейл и современная европейская драма	1
Т. Виану: Мадач и Эминеску	15
У. Лейман: Просвещение и классицизм в сравнительном изучении немецкой и русской литератур	26
Л. Вёрёш: Дискуссия о прекрасном в советской эстетике	33

ДОКУМЕНТАЦИЯ

Ж.-М. Каррэ: Предисловие к книге М.-Ф. Гюяра: <i>La littérature comparée</i>	41
Р. Уэллек: Кризис сравнительного литературоведения	42
М. Батайон: Возрождение филологии в Чепел Хилл ..	44
В. М. Жирмунский: Эпос славянских народов в сравнительно-историческом освещении	55

ОБОЗРЕНИЕ

Ж. Вуазин—Ж. Р. Лёруа: Преподавание сравнительной литературы в университете в г. Лилль, в 1962/63 г.	58
Э. Бойтар: Сравнительное изучение литератур в Советском Союзе после 1960 г.	62
Дь. М. Вайда: Материалы по истории компаратизма в США	72
В. Войт: Финляндское литературоведение и сравнительные исследования	79
Институт общего литературоведения в университете г. Утрехт	89
Международный съезд славистов, София, 1963.	
I. История литератур (Л. Сиклау)	91
II. Стилистика (Л. Галди)	95

ЖУРНАЛЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВОЕДЕНИЯ

Л. Хонн: <i>Revue de Litterature Comparée</i>	98
И. Эрдейи: <i>Rivista di Letterature Moderne e Comparate</i> ..	104
Д. Бистрау: <i>Orbis Litterarum</i>	108
Я. Шланский: <i>Zagadnienia rodzajów literackich</i>	112
Д. М. Вайда: <i>Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok</i> ..	115
К. Бор: <i>Helicon</i>	117
Л. Хонн: <i>Cahiers de Littérature Comparée</i>	119
Л. Хонн: <i>Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae</i>	122

ИЗ ТВОРЧЕСКИХ ЛАБОРАТОРИЙ

И. Реваи: Шестисотпятидесятилетняя годовщина со дня рождения Боккаччо	126
---	-----

СООБЩЕНИЯ

IV Международный съезд компаративистов	132
Comparative Literature Studies (Maryland)	132
О КНИГАХ	

Sommaire

<i>H. Frenz</i> : Eugene O'Neill et les dramaturges européens modernes	1
<i>T. Vianu</i> : Madách et Eminesco	15
<i>U. Lehmann</i> : Le siècle des Lumières et le classicisme dans l'étude comparative des littératures allemande et russe	26
<i>L. Vörös</i> : Discussion sur le beau dans l'esthétique soviétique	33

DOCUMENTS

<i>J.-M. Carré</i> : Préface au livre de M.-F. Guyard <i>La littérature comparée</i>	41
<i>R. Wellek</i> : La crise de la littérature comparée	42
<i>M. Bataillon</i> : La nouvelle jeunesse de philologie à Chapel Hill	49
<i>V. M. Jirmounski</i> : L'épopée des Slaves à la lumière de l'étude comparative	55

REVUE

<i>J. Voisine—J. P. Leroy</i> : L'enseignement de la littérature comparée à l'université de Lille, l'année 1962/63.	58
<i>E. Bojtár</i> : Les études comparatives dans l'Union Soviétique depuis 1960	62
<i>G. M. Vajda</i> : Contributions à l'histoire du comparatisme nord-américain	72
<i>V. Voigt</i> : La science littéraire finnoise et les études comparatives	79
Institut voor Algemene Literatuurwetenschap (Utrecht)	
Congrès International des Slavistes, Sofia, 1963	89
I. Histoire littéraire (<i>L. Sziklay</i>)	91
II. Stylistique (<i>L. Gáldi</i>)	95

PÉRIODIQUES DE LITTÉRATURE COMPARÉE

<i>L. Hopp</i> : Revue de Littérature Comparée	98
<i>I. T. Erdélyi</i> : Rivista di Letterature Moderne et Comparate	104
<i>G. Bisztray</i> : Orbis Litteratum	108
<i>J. Ślaski</i> : Zagadnienia rodzajów literackich	112
<i>G. M. Vajda</i> : Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok	115
<i>K. Bor</i> : Helicon	117
<i>L. Hopp</i> : Cahiers de Littérature Comparée	119
<i>L. Hopp</i> : Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae	122

ATELIER

<i>J. Révay</i> : Le 650 ^e anniversaire de la naissance de Boccace	126
---	-----

NOUVELLES

IV ^e Congrès International des Comparatistes	132
Comparative Literature Studies (Maryland)	132

COMPTES-RENDUS

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomról:

J. Ślaski: Avantgardizmus a lengyel költészetben

S. Ž. Marković: Expresszionizmus a jugoszláv irodalomban

Kassák Lajos: A magyar avantgard három folyóirata

Anton Straka kilenc levele 1940-ből

Ismeretlen Eminescu-nekrológ

✕

SZEMLE

✕

KÖNYVEK

1964 | 2-3

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Segéd-szerkesztő

HOPP LAJOS

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13.

Tel. 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–12 óra
között

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1964/2–3. X. ÉVFOLYAM

megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető vagy példányonként meg-
vásárolható:

az AKADEMIAI KIADÓNÁL, Budapest V., Alkot-
mány u. 21. Telefon 111-010 MNB egyszámlaszám:
46. Csekkbefizetési számlaszám: 05-915-111-46

az AKADEMIAI KÖNYVESBOLTBAN, Budapest
V., Váci utca 22. Telefon: 185-612.

a POSTA KÖZPONTI HIRLAPIRODÁNÁL Buda-
pest V., József nádor tér 1. Telefon: 180-850. Csekk-
számla: egyéni 61.257.

közületi 61.066

Példányonként megvásárolható a Posta (nagyobb
árúsfőhelyein is.)

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Vidosa László

A kézirat nyomdába érkezett: 1964. IV. 20.

Példányszám: 1550

Terjedelem: 17,7 (A/5) ív

Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25,380

A kelet-európai avantgard történetéből

Az itt következő cikkek a kelet-európai „avantgard” és „modernizmus” néhány problémáját igyekeznek bemutatni. A marxista irodalomtörténetírás egyre világosabban látja, hogy ha tisztázni akarja a szocialista irodalom kialakulási körülményeit, s meg akarja találni valamennyi gyökerét, akkor a két háború közti időszak „izmusainak” a kérdését sem szabad elhanyagolnia.

Századunk valamennyi művészi kísérletét nem lehet egyhangúlag pozitív módon, mint haladó irányt értékelni. Igen sokszor nem tükröződik bennük más, mint a vesztét érző polgári világ mély válsága. De egyoldalúan pálcát sem szabad törni felettük; azok a stílustörekvések, amelyek az expresszionizmus, futurizmus, imaginizmus, poétizmus, szürrealizmus stb. eredményeként századunk nem egy szocialista költőjének kialakulásához járultak hozzá, sőt határozták meg sajátos, egyéni hangját is, mai irodalomtörténeti kutatómunkánk egyik igen fontos területét jelentik. A Világirodalmi Figyelő 1963. évf. 4. számában több tanulmány hangsúlyozta, hogy a szocialista realizmus ábrázolási módszere nem lehet azzal az ábrázolási módszerrel azonos, amely a XIX. századi realizmus sajátja volt. Ha ez igaz, akkor meg kell vizsgálnunk: mi a sajátos XX. századi művészi hanghordozás forrása? E forráskutatások közben az avantgard és a modernista kísérletek kérdései sem hanyagolhatók el.

Ezért sorakoztatunk fel itt néhány tanulmányt a kelet-európai avantgard történetéből. Ahány írás, annyi módszer és annyi szempont. Mind a külföldi, mind a hazai szerzők a saját szemszögükből, módszerükkel és adott lehetőségeikhez képest adják elő e problémakörnek a maguk irodalma szempontjából érdekes részletét. Az egyes közleményekből adódó különbség nemcsak az egyes kutatók egyéni beállítottságának eredménye. „Avantgard” és „modernség”: a mai irodalomtudománynak olyan terminus technicusai, amelyeknek a tartalma nemzetenként és országonként változik. E számunk egyik fontos célja éppen az, hogy e terminusok pontos meghatározásához is hozzá tudjon járulni. Bizonyos, hogy a XX. század első felében Európa valamennyi nemzetének irodalmában volt egy olyan, hol hosszabb, hol rövidebb ideig tartó korszak, amikor a holtpontra jutott polgári irodalmat merészen kísérletező, a megszo-

kottal kíméletlenül szembeszálló új művészi irányzatok váltották fel. Ez Nyugat-Európában csaknem egyszerre történt; Béctől és Weimartól keletre viszont nemzetenként és országonként némi eltéréssel. Ezért nem akartuk az egyes cikkekben található árnyalatkülönbségeket megszüntetni; azt is jellemzőnek tartjuk, hogy pl. a román irodalomtörténetírás a szimbolistákat „avantgard”, illetőleg „modernista” művészeknek tartja, míg a lengyel és a cseh irodalom avantgardistái éppen a szimbolizmus ellen lépnek fel. Ezeket az eltéréseket az okozza, hogy a modern irányzatok fellépése az egyes kelet-európai népeket más és más társadalmi és művészi fejlettségi fokon találta.

Úgy véljük, hogy cikkeink sok kérdést tisztáztak a szocialista irodalom forrásvidéke körül. Tudjuk, hogy nem lezárt problémakörről van szó. Mi örülnénk a legjobban annak, ha e cikkek termékeny vitát váltanának ki, amelynek végső eredménye a szocialista irodalom egyik forrásának a felderítését jelentené.

A szerkesztő bizottság

Avantgardizmus a lengyel költészetben a két világháború között

A lengyel nyelv az „avantgard” kifejezésnek az irodalomban két jelentését használja. Szűkebb értelemben néhány, a *Zwrotnica* és a *Linia* című folyóiratok körül csoportosuló krakkói költővel kapcsolatban használjuk — innen származik a „krakkói avantgard” elnevezés. Ezek a költők meghatározott költői programot valósítottak meg. Az „avantgard” második jelentése a lengyel nyelvben tágabb: az „új művészet” összes hívét (nemcsak a lengyeleket jelenti; írókat és elsősorban költőket, akiket az első világháború kitörését közvetlenül megelőző évektől kezdve a művészi kifejezés új formáinak keresése és az elavult irodalmi hagyományok iránti kritikus magatartás kapcsolt össze). Cikkünkben az „avantgard” terminust tágabb értelemben használjuk.

Ami a lengyel avantgard korszakhatárait illeti, a külföldi olvasó szemében ezek a határok mechanikusnak tűnhetnek. Az egyik az első világháború vége, a független lengyel állam létrejötte a másfél évszázados elnyomás után. Ez a nagyjelentőségű tény nem maradt hatástalan az irodalomra, az irodalom anyagi és erkölcsi fejlődésének feltételeire. Szakítani lehetett a már szükségtelenné vált nagy nemzeti és történelmi témakörrel. A romantikus és posztromantikus hagyomány kezd elveszteni vonzóerejét. A világháborút megelőző évek lezárt történelmi és irodalmi korszakot alkotnak. A történelmi dátum itt a tágabb értelemben vett mai lengyel irodalom kezdeteivel, a modern lengyel költészet történetének kezdetével esett egybe, de természetesen csak akkor, ha nem nyúlunk vissza a modern költészet nagy előfutáráig, Cyprian Kamil Norwidig (1821 — 1883), ahogy a franciák visszanyúlnak Baudelaire-ig. Csak bizonyos késéssel, a háború utáni időszakban szólalt meg hangosabban a lengyel költészetben az olasz és az orosz futurizmus és a német expresszionizmus visszhangja. Azt talán nem is kell megindokolni, hogy miért a második világháború a korszak másik határa. Elég, ha megemlítjük, hogy 1939-től 1944-ig egyetlen kulturális intézmény sem működött a lengyel területeken: nem dolgoztak a színházak és kiadók, nem jelentek meg az újságok és folyóiratok, bezárták az iskolákat és tanintézeteket. A kiváló művészek a koncentrációs táborokban pusztultak el. Ez nem jelenti azt, hogy nem létezett irodalom, elsősorban pedig hazafias és katonaköltészet. Létezett irodalom, bár keletkezésének és terjesztésének anyagi feltételei, valamint téma- és formakészlete szükségessé teszik, hogy külön tárgyaljuk.

Az időbeli perspektíva hiánya nagymértékben megnehezíti a lengyelországi avantgardista költészet tárgyalását. Hiszen sok esetben máig eleven jelenségről van szó, s a vita tárgyai a legújabb, háború utáni lengyel valóság

kezdetei. Másképp néznek az avantgardista irodalomra annak mai folytatói, és másképp a romantikus, szimbolista vagy akár a parnasszista hagyomány hívei. Sok ma is élő kritikus, vagy akár irodalomtörténész is kísérletezett valamikor a költészettel, sőt — aktívan részt is vett valamikor az irodalmi csoportok éles összecsapásaiban. Nehéz hát azt követelni, hogy „sine ira et studio” írjanak ma arról az időről. Jelenleg még különben is kevés tanulmány és anyag áll rendelkezésünkre. A nélkülözhetetlen történelmi perspektíva hiánya miatt nehezen tekinthetjük véglegesnek nézőpontunkat és a két világháború közötti irodalom teljes értékelésének ma meglevő lehetőségeit, különösen akkor, ha a költészetről van szó. Az a tény is problémát okoz, hogy a két világháború közötti korszak vége felé a költői stílusok egyre jobban összekeveredtek, a költői csoportok pedig egyre inkább felaprózódtak.

A két világháború közötti lengyel költészetben legnagyobb jelentősége a romantika, vagy időnként az „Ifjú Lengyelország” hagyományaihoz kapcsolódó irányzatoknak volt. (Ifjú Lengyelország: más néven modernizmus, vagy neoromantizmus — az európai szimbolizmus lengyel megfelelője.) Ezeknek az irányzatoknak a szomszédságában fejlődtek az újító törekvések. Hagyományörzés vagy avantgardista újítás elsősorban a legáltalánosabban értelmezett forma terén — ez kétségtől a két világháború közötti lengyel költészet kulcskérdése. Ez a kérdés egyuttal sokkal bonyolultabb, mint ahogyan az a korabeli vitákban elfoglalt álláspontok vázlatos rendszeréből kitűnik. Elég, ha csak egy pillantást vetünk egy olyan jelentős költő írói gyakorlatára, mint Bolesław Leśmian (1879—1937), aki magányosan és elfeledve élt, és tulajdonképpen csak a legutóbbi években fedezték fel.

Költészetét a szubjektív idealisták és az intuicionisták elméletei hatották át. A lengyel szimbolizmus egyik legreprezentatívabb képviselője. Csak az eszközök messzemenő újszerűsége tette Leśmiant az új költészet előfutárává. Látszólag hű volt a hagyományos formai szabályokhoz, ezért az avantgardista kritika eleinte csak a hagyományörzöt látta benne — annak ellenére, hogy igen jelentős mértékben hozzájárult a költői nyelv és képzelet megújításához. Leśmian költészete híd volt az Ifjú Lengyelország és számos, a hagyományos költészet egységes szerkezetét széttrögni igyekvő kísérletező avantgardista irányzat között.

A későbbi években ugyanilyen magányos és páratlan jelenség Konstanty Ildefons Gałczyński (1905—1953) korai költészete, aki egyformán közel állt a hagyományos és az avantgardista csoportokhoz.

A hagyományos irányzaton belül a legnagyobb hatása a *Skamander* csoportnak volt. A csoport neve az 1920-tól havonta megjelenő hasonló című folyóirattól származik. E körül a lap körül csoportosultak a „felújított hagyomány” hívei. Ez a csoport gyakorlati programját mint az expresszionista és futurista költészet ellenlábasa akarta megvalósítani, de nem mindig következetesen. A csoporthoz rendkívül tehetséges költői egyéniségek tartoztak. Talán éppen ezért támadták a legerősebben őket eklekticizmusukért és programhiányukért. A Skamander költőinek jellemzése és értékelése nem a legegyszerűbb dolog. Az összes ilyen irányú kísérletet ugyanis a világos, pozitív elméleti megnyilatkozások hiánya, a csoport arculatának fokozatos változása, valamint a mindenféle megalkuvástól távol álló, de különbözőképpen alakuló gazdag költői egyéniségek nehezítik meg. A Skamander költőinek verseit olvasták legtöbbször a két világháború közötti időszakban; minden bizonnyal azért, mert az olvasó tudatában gyökeret vert hagyományokhoz kapcsolódtak, mert felhasz-

nálták a hétköznapi és a köznyelv elemeit. Néhány szóval jellemezzük a csoport legkiválóbb költőit *tevékenységük kezdetén*.

Az első időszakban Jan Lechoń (1899–1957) a legnépszerűbb költő. Sokat köszönhetett a romantikus és neoromantikus hagyományoknak, különösen pedig Julius Słowacki és Stanisław Wyspiański nagy történelmi-hazafias retorikájának.

Julian Tuwim (1894–1953) verseiben az elemi erejű, közvetlen költői kitörések programját, a váratlan közlések és a primér elragadtatás kultuszát, a közösség dícséretét és a költészet demokratikus jellegét hirdette. Emellett azonban nem mondott le a romantikus hangulatosságról, nem vetette le a szubjektív tartalmat. A fenti ellentmondások és a hagyományok erős hatása ellenére is Tuwim állt a Skamander összes költője közül legközelebb az avantgardista újító törekvésekhez, mégis — kétségtelen fiatalos túlzással — „az első lengyelországi futuristának” tartotta magát. A régi költői formák lerombolójának szerepét akarta betölteni, felhasználta költészetében a futuristáknál programszerű modernség kellékeit (tömeget, várost, gépet); mivel a nyugtalan biologizmus befolyása alatt állt, hatottak rá — bár talán maga sem tudott erről — a korabeli nem túl világosan értelmezett expresszionista irányzatok is.

Antoni Słonimski (sz. 1895) pályája kezdetén elmélkedő-retorikus verseket írt, először határozottan a klasszicista, parnasszista, később pedig a romantikus hagyományokhoz kapcsolódott. A hagyományos konvenciók Lechoń-nal együtt rá hatottak legerősebben.

Jarosław Iwaszkiewicz (sz. 1894) járt talán a legegényibb úton, kikerülve a történelem és az aktualitás nyomását. Elegáns költészete tele van az öngúny távlataival, művészien játszik a költői szóval.

Látszik tehát, hogy a Skamander költői között kezdettől fogva igen nagyok az egyéni különbségek. Mi kapcsolta hát össze őket pályájuk kezdetén? Elsősorban az, hogy a spontaneitást tekintették az alkotó folyamat alapelveként az elnyomás korának költészetével és néhány avantgardista csoport álláspontjával ellentétben. Összeköti még őket a „krakkói avantgard”-dal folytatott vita, és az, hogy szinte programszerűen kerültek minden elméleti megnyilatkozást.

A húszas években a Skamander költőinek verseiben háttérbe szorult az expresszionista, vitalista hangvétel, helyét a klasszicizáló elemek foglalták el. Ezzel egyidejűleg a szerzők lázasan új eszmei és filozófiai tartalmat kezdtek keresni. Ennek az útkeresésnek a nyomai legvilágosabban Julian Tuwim költészetén látszanak: elsősorban szatirikus verseiben, de lírájában is megjelentek és egyre erősödtek a társadalmi radikalizmus hangjai. Csak Jarosław Iwaszkiewicz reflekszív-hangulati költészete állt ellen ezeknek a hatásoknak, és a „tisztá költészet” felé haladt. A Skamander folytatóinak költészete a második világháború kitörését közvetlenül megelőző években, szemmel láthatóan, két irányban fejlődött. Az egyik irányzat képviselője Tuwim volt féktelen biologizmusával, szatirikus szenvedélyével és nyelvi találékonyságával. A másik, határozottan parnasszista irányzat példaképe Iwaszkiewicz volt.

A hagyományos és avantgardista irányzat határán bontakozott ki a *Három üdvölvés*, a lengyel forradalmi költők első csoportjának tevékenysége. A csoport nevét három szerző kiáltványt és verseket tartalmazó kötetéről kapta (*Három üdvölvés*, 1925.). A kiáltványban hirdetett program társadalmi kérdésekben nem tért el a szovjet LEF követeléseitől. A csoport legkiemelkedőbb egyénisége Władysław Broniewski (1897–1962) volt. Költői tevékenysége

különösen azért jelentős, mert a lengyel költészetben a haladó és forradalmi eszmék hirdetői addig rendszerint a társadalom számára kevésbé érthető, kísérletező költők voltak. Broniewski ellenben a romantika korától kezdve gazdag hagyománnyal rendelkező hazafias függetlenségi költészetben nevelkedett, az átlagos olvasóhoz közelálló szellemben írja forradalmi verseit. Emellett nagymértékben felhasználta a Skamander költőinek formai eredményeit; ezek a költők álltak hozzá kortársai közül a legközelebb.

Władysław Broniewski egyedülálló jelenség volt a lengyel költészetben. Nem jött létre körülötte iskola, de még csak csoport sem. Mégis legelső fellépésétől kezdve a lengyel forradalmi költészetben — legáltalánosabban szólva — két, más-más művészi és formai kútfőből merítő csoportosulás alakult ki. Egy részük, néhány futuristát követve (Bruno Jasiński) az újításra törekvő költői csoportok eredményeit használta fel. A „krakkói avantgarde”-ból pl. egy erősen baloldali jellegű költő-csoport nőtt ki (többek között Ignacy Fik, Lech Piwowar, Juliusz Wit). Másrészt viszont a hagyományos formában megírt vers egyes költők kezében sokkal felhasználhatóbb harci eszköznek, és az aktuális politikai tartalmak kifejezőjének bizonyult. (Többek között Edward Szymański, Leon Pasternak.) A második világháborút megelőző években megnövekszik Majakovszkij agitációs és propaganda költészetének hatása a lengyel forradalmi költőkre. Egyúttal a politikai és társadalmi ellentétek kiéleződésével párhuzamosan nő a radikális és forradalmi költők száma. Ezek a költők a cenzúra miatt rendszerint igen rövid életű baloldali folyóiratok körül tömörültek, különböző városokban. A forradalmi költők társulását az eszmei és politikai alapelvek kötötték össze. Éppen ezért a csoportosulás egyes költőit a legkülönbözőbb formai és művészi irányzatokba lehet sorolni.

Hogyan fejlődtek a fent felvázolt környezetben a lengyel avantgardista csoportok a két világháború között?

Időben az expresszionizmus és a futurizmus az a két első avantgardista irányzat, amelyek a fiatal lengyel költőket a két világháború közötti legelső években ösztönözték. Ezek az irányzatok külföldön még 1914 előtt jöttek létre. Lengyelországban is gyakran tekintik az expresszionizmus első megnyilvánulásának pl. Stanisław Przybyszewski (1868—1927) vagy Tadeusz Miciński (1873—1918) modernista írók műveit. Ami pedig a futurizmust illeti, első nyomait Jerzy Jankowskinak (1887—1941) már 1913-tól megjelenő szétszórt verseiben lehet megtalálni. Az expresszionisták és futuristák szervezett és folyamatos fellépései azonban csak 1917-ben kezdődtek meg Lengyelországban.

Az expresszionizmushoz közelálló írók a Poznańban 1917-től kiadott *Zdrój* című folyóirat körül csoportosultak. Ha figyelembe vesszük, hogy az expresszionista hullám Németországban 1917 és 1919 között érte el tetőpontját, a lengyel folyóirat alapításának éve nem fog véletlennek tűnni. Az a törekvés, amely az „Ifjú Lengyelország impresszionizmusával” való szembefordulásra, s amely a költői kifejezés lényegesen mélyebb szubjektívizálására, és egyénítésére irányult, a lengyel expresszionizmusban találta meg elméleti alapját. Az „ifjú Lengyelország impresszionistái” számára a külső világ volt a kiindulópont, az a nyersanyag, amelyet csak az egyéni érzékenység és a szubjektív felfogás alakított át. A háború utáni expresszionisták kiindulási pontja viszont az egyedülálló, megismételhetetlen belső élmény volt. A költői gyakorlatban azonban a szubjektívizmus minden áron való fokozása az elméleti ellenállás ellenére is a szimbolizmus kora felé húzott vissza. Nem véletlenül kapcsol-

ták tehát össze az expresszionizmussal az előző korszak két kiemelkedő íróját, Przybyszewskit és Micińskit. A Józef Wittlin, Emil Zegadłowicz vagy Jan Stur kiadásában megjelenő expresszionista költészet legtartósabb eredménye nem annyira a sajátos „lelki exhibicionizmus”, hanem inkább a belső tartalmak új, „tárgyilagos” kifejezőmódja volt. A *Zdrój* csoportja, amely a legteljesebb mértékben ellentétes kifejezőmóddal rendelkező írókat fogta össze, nagyon hamar széthullott. Ez — időrendben az első csoport, amely a művészi forradalom előfutára volt. Kétségtelenül hatott valamilyen módon a lengyel futurizmus sorsának alakulására.

Nehéz ma véglegesen megoldani a futurizmus és expresszionizmus viszonyának kérdését a lengyel költészetben. Elsősorban azért, mert a két terminust eleinte ötletszerűen használták, velük vagy meglehetősen eltérő vagy hasonló tartalmi és formai fogalmakat jelöltek (leggyakrabban művészi újító törekvéseket), az „expresszionizmus” kifejezést pedig egy időben helytelenül gyűjtőfogalomnak, a „futurizmust” pedig egyik ágának tekintették. A kapcsolat az expresszionizmus és a futurizmus között kétségtelenül fennállt a lengyel költészetben; megmutatkozott ez az egymáshoz közelálló filozófiai tételek hangoztatásában (bergsoni intuicionizmus), és néhány költő gyakorlatában is.

A futuristák szervezett fellépésének, a két világháború közötti igazi újító törekvések első szakaszának kezdete 1917-re esik a lengyel költészetben. Eleinte, különösen a már említett Jerzy Jankowszki költészetében, a futurizmus Marinetti ismert tételeinek felületes és kevésbé eredeti átvételét, az urbanizmus és a modern technika dicséretét, a kultúra elavult hagyományai elleni lázadást és a primitivizmushoz való visszatérést jelentette. Ez az utóbbi jelszó a lengyel költői gyakorlatban később kettős jelentést vett fel. Egyrészt a kötelező helyesírási szabályok megszegéséhez és a leegyszerűsített fonetikus írás követeléséhez és megvalósításához vezetett — legalábbis a kiadványok egy részében. Másrészt — olyanformán mint Oroszországban Hlebnyikovnál — a folklór különböző rétegeihez való kapcsolódásban jutott kifejezésre. A lengyel futuristák a népköltészetet részben stilizációs eljárásaikban, részben pedig a népi egyszerűség és a legfejlettebb technika közötti megbotránkoztató ellentét kihasználására és kidomborítására használták fel.

Eleinte két futurista központ működött: a krakkói és a varsói. A krakkói csoport legkiemelkedőbb egyénisége Bruno Jasiński (1901—1937) és a költő, festő és elméletíró Tytus Czyżewski (1886—1945) volt. Nagyrészt éppen nekik köszönhető, hogy a krakkói futuristák szoros kapcsolatban álltak a modern festők csoportjával, akik eleinte az expresszionizmus örököseinek tartották magukat, majd pedig a formizmus programjával léptek fel. A futuristák és formisták szövetsége az irodalom és képzőművészet együttműködésének egyik első megnyilvánulása a lengyel avantgardista művészetben. Ennek a szövetségnek nyomait őrzi a költészetben az is, hogy nagyon nagy gondot fordítottak a verseknek a hagyománytól jelentős mértékben eltérő grafikus elrendezésére. A varsói csoport letehetősebb költője Anatol Stern (1899). A krakkói és varsói csoport aránylag hamar egyesült.

A húszas évek legelején a futurizmus nagyon divatosná vált Lengyelországban. Almanachok, folyóiratok és heves, gyakran nagyon szélsőséges kiadványok jelentek meg. Ezek a kiadványok elítéltek mindent, a rím és ritmus kivételével, ami állítólag gátolta a költői tevékenységet. Gyakran zajos költői esteket rendeztek. A futuristák fanatikus fellépései — a mai olvasó szemében — már néha nevetségesek. Az irányzat egyik kezdeményezője kiadta a jelszót:

„Szeressétek az elektromos gépeket, házassodjatok és nemzettek Dinamó-gyermekeket velük; magnetizáljátok meg őket, és neveljeteك belőlük gép-polgárokat.”

1921-ben volt a lengyel futurista mozgalom tetőpontja. A futuristák későbbi tevékenységében két igen érdekes jelenségre érdemes felfigyelni. Az egyik: különösen nagy súlyt vetettek arra, hogy felháborodást váltsanak ki a hagyományos beállítottságú polgárságból, és hogy a burzsoá mentalitást többek között sok esztrád- és kabaré-verssel botránkoztatassák meg. A másik jelenség társadalmi jelentősége sokkal nagyobb. 1922 körül — nem függetlenül a Lengyelországban és a Szovjetunióban lejátszódó történelmi eseményektől — törés mutatkozott a lengyel futuristák addig egységes táborában. Erre utal — a művészi program bizonyos átalakítása mellett (pl. sohasem valósították meg „a szentimentalizmus és szimbolika terhének” határozott elvetését) — a művészi forradalom programjának és a társadalmi radikalizmusnak az összekapcsolása. A fenti átalakulásokat legjobban Bruno Jasiński költészetének változásain figyelhetjük meg.

Bruno Jasiński kétségtelenül az orosz költészet, elsősorban pedig Igor Szeverjanyin hatása alatt kezdte pályáját. Valamivel későbbi versei mindenáron, kihívóan törekszenek újszerűsége, a különködő, furcsa szókapcsolatok és a helyesírás semmibevevése jellemző rájuk. Megdöbbsentő erejű képein és metaforáin és a tárgyilagosság kultuszán keresztül Jasiński végülis eljutott a politikailag erősen elkötelezett, Majakovszkij és a LEF követeléseéhez nyíltan kapcsolódó, a tartalmában forradalmi, formájában nyugodt, csaknem klasszikus költészethez. Ennek az eszmei és költői fejlődésnek a betetőzése a Magyarországon is ismert *Jakub Szelárol szolok* (Słowo o Jakubie Szeli, 1926) című elbeszélő költemény. Érdemes itt megemlíteni, hogy Jasiński 1925-től Párizsban tartózkodott, 1929-től pedig a Szovjetunióban, ahol a *Kultura Mas* (Tömegek kultúrája) c. folyóiratot, a Proletárirók Össz-szövetségi Egyesülete lengyel szekciójának lapját szerkesztette. 1934-től Jasiński, aki időközben elhagyta a költészetet a próza kedvéért, a Szovjet Írók Szövetsége elnökségének tagja volt.

Amikor Bruno Jasińskiről van szó, a nemrég meghalt Tristan Tzara sorsa jut eszünkbe. A dadaizmusnak, annak az irányzatnak a megalkotója, amelyet a korabeli kultúra és művészet legmesszebbmenő tagadása jellemezett, és még a legbrutálisabb eszközöktől sem riadt vissza az ellenük való harcban: — a szürrealizmushoz közeledett. Tzara fejlődése során a polgári életforma és művészet elleni lázadástól eljutott a forradalmi eszméig, és belépett a Francia Kommunista Párt tagjainak sorába. Jasiński és Tzara eszmei és művészi útja bizonyos, a XX. század első felére jellemző történelmi törvényszerűség igazolására szolgál.

1925 körül következett be a lengyel futurizmus végső hanyatlása. Egyes költői egy időre, vagy végleg elhallgattak. Mások bizonyos fokig eltérő költői utat választottak. Megint mások gyökeresen megváltoztatták költészetük jellegét. Bonyolult és különféle okai vannak annak, hogy olyan rövid volt a futurizmus pályafutása Lengyelországban. Ezeket az okokat a politikai és társadalmi élet körülményeinek megváltozásában és az irodalmi erők átcsoportosulásában kell keresni, ami többek között a krakkói avantgardisták csoportjának a kialakulásában mutatkozott meg. Az a tény is fontos szerepet játszott, hogy a futurizmus Lengyelországban külföldről behozott, kevésbé eredeti jelenség volt.

A lengyel futuristák számára Marinetti nyilatkozatai és Marinetti elméleti követeléseinek távoli, francia irodalmi visszhangja, mindenekelőtt pedig az orosz futuristák költészete volt az ihlet forrása. A lengyel futuristák költészetében két mozzanatot: a régi értékek lerombolására és az új értékek megteremtésére irányuló törekvéseket lehet megkülönböztetni. Az első forrását főleg Marinetti tevékenységében, és bizonyos fokig a dadaisták nihilizmusában, a másodikat pedig az orosz futuristáknál kell keresni. Az orosz költőknek lengyel kortársaik elsősorban a kiváló ritmusérzékét köszönhetik, amelyet a szavak szokatlan elrendezése és különleges hangsúlyozása emel ki. A fiatal Majakovszkij versei a tárgyilagosság kultuszát, Hlebnyikov tapasztalatai pedig a szóképzési kísérletekre való hajlamot adták.

Nehéz még ma a lengyel futurizmus teljes és egyértelmű értékelését adni. Lengyelországban kétségtelenül volt esélye annak, hogy a radikalizálódó, de emellett erősen anarchista értelmiség művészet- és életfilozófiájává váljon; és ezt az esélyét nem kis mértékben ki is használta. A lengyelországi futuristák fellépéseinek a programszerű antiesztétizmus volt jellemző vonása, ami a gyakorlatban többek között a mondattani szabályok kötelező megszegéséhez és ahhoz vezetett, hogy a futuristák elméleti programja elsősorban negatív megfogalmazásokban bővelkedett. Mérhetetlenül megnehezíti ez a csoport jellemzését és értékelését. A lengyel futuristák legnagyobb érdeme hatalmas, még a társadalmi szokásokat is magában foglaló megrázkódtatás kiváltása volt. Jelentős érdemeket szerzett a futurizmus a korabeli egyéb lengyel költői csoportokra gyakorolt hatásával is.

A futuristák első fellépése időben a Skamander csoport jövődő tagjainak első zsenyéivel esett egybe. Ennek az egybeesésnek és az orosz futuristák hatásának a következménye néhány hasonlóság. Ez többek között a mindkét csoportban jelentkező biologizmus, ösztönösség és a szóképzési kísérletekre való hajlam. A Skamander költői közül Julian Tuwim állt legközelebb a futuristákhoz. Később azonban útjaik elváltak. A Skamander költői a hagyományosabb költészetet választották. A futuristák inkább az újítás, néha egészen az abszurdumig vitt újítás útját járták.

A következő újító csoport az ún. *krakkói avantgardisták csoportja* a futurizmus alkotó folytatása volt-e, vagy önállóan fejlődött, és csak a futurizmus alaptételeihez kapcsolódott; avagy csak a futurizmus néhány eredményét és jelszavát használta fel? Leginkább ezt az utolsó lehetőséget igazolják a krakkói avantgardisták elméleti munkái és költői gyakorlatuknak különösen az első szakasza (pl. mindkét irányzatban közös a ritmikai és mondattani hagyományok megszegése, a modernség és elsősorban a műszaki civilizáció kultusza). A két csoport között azonban lényegében nemcsak művészi, hanem filozófiai ellentét is fennállt. A futurizmus, melynek gyökerei a bergsonizmusig nyúlnak, fénykorában irracionális és ösztönös volt. Az életnek és valóságnak ugyan mint dinamikus, de teljes, nem elemezhető folyamatoknak a felfogását hirdette, vagy inkább valószínűsítette meg. A krakkói avantgardista csoport pedig szigorúan racionalista, empirista, sőt materialista volt, vagy inkább akart lenni — elméletben.

A krakkói avantgardista csoport legjobb költői széles körű elméleti és kritikai tevékenységet folytattak. Elméleti tevékenységük súlypontjában a szorosan vett műhelykérdések voltak, saját poetikát dolgoztak ki. Ez a lengyel lírai költészetben még nem tapasztalt, néha túlságosan nagyméretű elméleti szenvedély részben az önvédelem szükségességéből fakadt. A krakkói írók ugyanis,

akiket — különösen a csoport fennállásának kezdetén — gyakran támadtak azért, mert állítólag érthetetlenek voltak, arra törekedtek, hogy megmagyarázzák költészetük alkotó mechanizmusa funkciójának bonyolult alapelveit.

A csoport fő teoretikusának, Tadeusz Peipernek (1891) a munkássága, amelyben Julian Przyboś (1901) és Jan Brzękowski (1903) is támogatta, nagymértékben megkönnyíti számunkra a krakkói avantgardisták elméleti álláspontjának az elemzését.

A *Zwrotnica* (1922—1923, 1926—1927) c. folyóirat körül szervezkedő költők és teoretikusok csoportja, akiket később a krakkói avantgardistáknak is neveztek, 1922-ben jelentkezett a lengyel irodalomban. A Tadeusz Peiper által szerkesztett *Zwrotnica* első számaiban sok futurista mű jelent meg, hiszen a futuristák voltak akkoriban az egyedüli újítók a lengyel költészetben. Az avantgardista csoport, mint írói csoport ténylegesen csak 1924—25-ben született meg, amikor is az irányzat legjelentősebb képviselőinek első kötetei elhagyták a sajtót. A *Zwrotnica* második sorozatának a felfüggesztése után szünet állt be a csoport tagjainak közös tevékenységében. Többségük elhagyta Krakót. Fellépéseik egyéni jellegűvé váltak.

Tadeusz Peiper első jelentős elméleti megnyilatkozása a *Város, tömeg, gép* (*Miasto, masa, maszyna*, 1922) című cikk volt, amely — a futuristákat követve — azt követelte, hogy terjesszék ki a költészet téma-határait a modernség elemeire is. A „mával való ölelkezés” jelszava közös volt az összes lengyel költői irányzatban a háborút közvetlenül követő években. Ez azonban mintegy „osztályok felett álló” jelszó volt poétikai szempontból: a témakör meghatározása mellett a költészettani kérdésekkel szemben közömbös maradt.

Tadeusz Peiper valamivel később megjelent cikke, *A metaforája* (*Metafora* *teraźniejszości*, 1923) már nem periférikus kérdésekkel, a költészet témájával, hanem az új költészet lényegével és nyelvével foglalkozott. Ez a cikk új, *eredeti* korszakot nyitott a krakkói avantgardisták elméleti és gyakorlati tevékenységében. Peiper a metaforát a modern költészet egyik leglényegesebb elemének tartja: „A metafora a költészetben annak a szerepnek egy részét tölti be, amit a festészetben az absztrakt formák. Sőt, még azt is lehetne mondani, hogy a kocka, a henger vagy a háromszög a képzőművészet metaforái”. A metafora lényege és szerepe Peiper értelmezésében eltér a hagyományos verstanban használatos metaforától. Az eddigi költészetben a metafora tulajdonképpen összevont hasonlatot jelentett, feltételezte tehát a két összehasonlított tag hasonlóságát, vagy valamiféle közeledését, és rendszerint díszítő elemként szerepelt. Peiper olyan elméletet dolgozott ki, a melyben a metafora mintegy „ellen-hasonlat”, és — ha így lehet mondani — antirealisztikus: erős hatásosságának az összehasonlított fogalmi tagok lehető legnagyobb távolsága lett volna a feltétele. Peiper ezt írta: „A metafora a fogalmak önkényes rokonítása, olyan fogalom-kapcsolatok teremtése, amelyeknek a valóságban semmi sem felel meg. Nem a világ realisztikus visszaadásának az eszköze tehát. Nem a valóság szolgái leltározása. Nem leírás. A metafora a fogalmak átvitelével oda, ahova eredetileg nem tartoznak, átalakítja a tapasztalatok valóságát, és az új, tisztán költői valósággá változtatja.” Az így felfogott metafora az avantgardisták költői nyelvének elválaszthatatlan része kellett volna, hogy legyen. Jan Brzękowski így írt erről: „Energikusan fel kell lépni a dísz-metafora ellen. . . A metafora magával a költészettel szerves kapcsolatban álló költői eszköz, a költészet eleme (. . .) Az, amit mások a metaforák túlsúlyosságának érznek, az költői kép vagy metaforikus mondat, tehát az új költői szerkezet legalapvetőbb

eleme. A metaforikus mondat költőien fejezi ki az életnek valamilyen valóságát, vagy a vizuális valóságot. . . Az új költészetben tehát a metafora rendszerint egy egész költői kép, vagy metaforikus mondat méreteig növekszik. A metaforikus mondat a metafora mellett a költészet egyik leggyakrabban fellépő eleme.” A gyakorlatban a „peiperi metafora” gyorsan elvesztette összevont hasonlat jellegét, és az elkopott szavakat és mondatokat helyettesítő költői képpé vagy lírai körülírássá vált.

A lengyelországi avantgardista verselmélet következő fejlődési szakaszát Peiper *Új száz* (Nowe usta, 1925) c. előadása kezdte meg. Ebben Peiper — legáltalánosabban szólva — a költői „kifejezés közvetettségének” elvét fejtette ki. Ez a követelmény korábbi elméleti fejtegetéseinek logikus folytatása. Peiper a nagy szavak túlzott használatának romantikus és posztromantikus hajlamával, a színpadias dagályosság kedvelésével, az érzelmi ömlengéssel, és a lelki exhibicionizmussal a belső szigorúságot és fegvelmet, a kifejezés egyszerűségét, a mértékletességet az érzelmek kifejezésében és a tartalom sűrítését állította szembe. A lírai megnyilatkozásokban használatos első nyelvtani személy, és az ettől elválaszthatatlan egyenes beszéd használata helyett a közvetett második vagy harmadik személy formájának és a függő beszédnek használatát követte. A költészetnek *nem leírnia* kell az érzelmeket, hanem *kifejeznie*, és *nem közvetlenül*, hanem költői *ekvivalensek* segítségével. Az érzelmek költői ekvivalensekkel való kifejezésének ez az „érzelmek szűgyenléséből” fakadó elmélete kapcsolódott Peipernek ahhoz az elméleti megkülönböztetéséhez, amely szerint „a próza néven nevez, a költészet álnéven nevez”. Jan Brzękowski ezt írta erről: „. . . nem értették meg, hogy Peiper és a mi számunkra is a város csak a mai kor költői hatalmának ekvivalense és összesűrítése volt, hogy a metafora számunkra a költészet lényeges eleme, a költői látomás egészének felépítéséhez nélkülözhetetlen téglá volt, hogy az „érzelmek szűgyenlése” a közvetlenség és az elcsépelet szavak iránti ellenszenv, az nekünk ereinkben és nem szánkon volt.” A Peiper által hirdetett érzelmek „szűgyenlésének” a maga idejében nagyonis alapvető, az esztétikai törvény határain túlmenő jelentősége volt, mert a költőt az addigi költészettel állította szembe. Ebben az időszakban a lengyel költészetet a túlzott neoromantikus hangulatosság és olcsó szimbolizmus árasztotta el; szükség volt tehát valami ellenhatásra a szerkezet, szigorúság, közvetettség stb. eszméjének alakjában. Brzękowski fejtegetéseit nagyszerűen kiegészítik a csoport egy másik teoretikusának és költőjének, Jalu Kureknak a szavai: „Ne feledjétek. Rövidítés és gyorsaság. Sokat mondani, kevés szóval. Igázzátok le a megfékezetlen szavaknak papírokra tolakvó seregét. A mértékletesség és válogatás a művészi alkotás alapelemei. Továbbá: egyenes vonal. A vízió és tárgy legrövidebb összekötése. Távirati líraiság. A szavak olyanok, mint a munkanélküliek. Ha nincs rájuk szükségünk, legalább segélyt akarnak kapni. Ne engedjünk nekik; ne fizessük a fecsegés sarcát”. Az *Új Száz* c. előadás volt talán a krakkói avantgardisták legerősebb támadása a hagyományos lengyel költészet ellen.

A krakkói avantgardisták csoportos tevékenységének újabb megelevenedése az 1931—33-as évekre esik, amikor is Krakkóban kiadták a *Linia* c. havi folyóiratot. A Liniára az jellemző, hogy megváltoztatott néhány elméleti követelést, és Krakkón túl pl. Vilniusra is kiterjesztette munkatársai körét. Ezt a mintegy földrajzi jellegű tendenciát jelzi az „új művészet” központjának Łódzba való áthelyezése is, amely a művészetteoretikus és festő Władysław Strzemiński kezdeményezésére történt. A mozgalmas lódzi központban kör-

levelet adtak ki, megjelent az avantgardista írók néhány könyve, és gazdag modern művészeti gyűjteményt alapítottak. 1935 vége felé a lódzi csoport beszüntette működését. Ettől az időtől kezdve a krakkói avantgardisták egyéni, többnyire kritikus tevékenységet folytattak különböző folyóiratoknál.

A Linia c. folyóirat kezdte meg a következő szakaszt a krakkói avantgardisták elméleti fejlődésében. A szigorúság, a fegyelem, az érzelmek szegénylésének követelményei már betöltötték feladatukat a romantikus hagyományok ellen vívott harcban, ugyanakkor ellaposodással fenyegették a költészetet, és elvesztették jelentőségüket. Az új jelszavakkal Jan Brzękowski jelentkezett *Az integrális költészet* (Poezja integralna, 1933) c. tanulmányában. Ez a tanulmány két szempontból is figyelemre méltó. Részben azért, mert benne Brzękowski néhány konkrét avantgardista verset mintaszerűen elemez a költői szerkezet szempontjából, hogy evvel kivédje az érthetlenség vádját. Részben pedig azért, mert ez volt a krakkói avantgardisták teoretikusainak egyik utolsó komolyabb, eredeti fellépése. Brzękowski ugyanis fejtegetéseinek egy részét az *ellipszisnek* szentelte, amelyet a közönséges technikai fogás szintjéről az új költészet legfontosabb szerkesztési elvének rangjára emelt. Mivel a vers felépítését az ellipsziszre, tehát a kevésbé lényeges tagok kihagyására alapozta, lehetővé vált a költői feszültségek nagyfokú sűrítése és egyúttal egyenletes elosztása az egész műben; ennek a hagyományos költészetben a befejező csattanó felelt meg. Az ellipszis gyakori használatával van kapcsolatban a mondattani szabályok megszegésének tendenciája is azokban az esetekben, ahol ez nem ütközött össze a logikával. Peiper ugyanis Marinetti futurizmusára is és „szabadjára engedett szavaira” gondolva ezt írja: „Mondattan nélkül legfeljebb a világ leltárát készíthetjük el, de sohasem leszünk képesek visszaadni a világ életét.” Az integrális költészetet ugyanis csak a lényeges elemeket foglalja magában, de hiányoznak belőle a közvetett tagok. Ennek következtében tartalma tudatosan sűrített: „A metafora és a metaforikus kép az új költészet tégláivá váltak. Az új költészet épületéből pedig eltávolítottuk a fölösleges habarcsot az ellipszis alkalmazásával. A metaforából és a költői képből, azaz a költői elemekből az ellipszis segítségével épül a vers” — írja Jan Brzękowski. Máshol az avantgardista költők így határozzák meg talán utolsó költői programjukat: „A költészet kötött, azaz tömör beszéd. Maximális tartalom minimális szóval — ez a költő feladata. Ennek a célnak az elérésére a költő a rövidítéseket, a közvetett tagok ellipszisének és a metaforának nevezett speciális tartalmi csomópontokat, sűrítéseket használja fel. A különböző tartalmak sűrítése a költeményben azok szó szerinti jelentését a látomás metaforikus egységévé tágítja. A hagyományos ritmus, rím és versszak a költészet gyermekkorából visszamaradt régiségek. A költészet lényege tehát nem a szavakban, hanem a szavak összekapcsolásában rejlik. A költészet — a szavak közötti tartalom. A szimbolizmus epigonjainak az a hibája, hogy csak magát a szót dédelgetik, annak állítólagos 'érzékeltető' értékeit domborítják ki. A költészet a nyelvi kifejezés eszközeinek laboratóriuma. A szavak képzeleti térfogatának lehető legteljesebb kihasználása — ez a költészet útjelzője. A költői értékeket egyenletesen kell elosztani az egész költeményben. A csattanó a költői szegénység bizonyítéka.”

Aránylag kevesebb helyet foglalt el a krakkói avantgardisták fejtegetéseiben a rím és ritmus kérdése a költészetben. Következésképpen hirdették ugyan a hagyományos rím és ritmus széttűzésének szükségességét, de helyükre semmi újabbat nem alkottak. Tadeusz Peiper a „távoli, de szabályos” rímet követelte. Nem így Julian Przyboś: „a rím összekötő kapocs kell hogy legyen a bizonyos

szempontból (vízió, érzelmek, ritmus stb. szempontjából) egymásnak megfelelő sorok között. Tehát nem az az azonos távolság kell hogy meghatározza a rímek használatát, hanem a költemény elemeinek valami más, mélyebb megfelelői". Máshol Przyboś a nagyon diszkrét, „alig hallható rím” szükségességéről beszélt. A költői gyakorlatban az avantgardisták kerülték a szabályos versszakokat, gyakran használtak asszonáncot, továbbá nem szabályos és egymástól távol eső — sőt nagyon is távoleső — rímeket. Ami pedig a ritmust illeti, elvetették a régi, az izoszillabizmuson alapuló ritmikai felépítést, és a mondatritmust vezették be többek között.

A krakkói avantgardisták társadalmi programja meglehetősen ötletszerű volt, és nem volt eléggé világos. A csoport tagjai nem voltak egyöntetűen a meddő esztétizmus, a l'art pour l'art jelszavának hívei. Nem hirdették viszont az elkötelezett költészetet sem. Az avantgardista teoretikusok jelentős szerepet tulajdonítottak az erkölcsi értékek érzékelésének és a költői magatartás erkölcsi oldalának. Hittek a jó műalkotás társadalmi fontosságában, de egyúttal azt állították, hogy a rossz versnek még akkor sincs társadalmi értéke, ha a társadalom számára fontos kérdésekkel foglalkozik. „A társadalmi mondánivalóról, és nemcsak a társadalmi témáról van szó. (...) A program a vers ereiben kell hogy keringjen, és nem szabad, hogy csak felirat legyen a kezünkben levő transzparensen. A társadalmi és proletárköltészetet nem hozhatja létre a proletariátust, tanulmányozó' értelmiség. Nem szólhat a proletariátusról és a proletariátusnak, hanem a proletariátusból és a proletariátussal” — írta Jan Brzękowski a Zwrotnica első számában. Az ilyen és ehhez hasonló jelszavak értelmében váltottak ki visszhangot az emberi sors és a társadalmi kérdések az avantgardista költészetben. Elég, ha utalunk a már említett haladó irányzatra az avantgardisták körében és nem soroljuk fel a szerzőket és műveik címét. Az avantgardista teoretikusok néhány társadalmi kérdéseket érintő nézetével ma már vitába kell szállnunk. Nehéz pl. egyetérteni az irodalmi anyag általuk javasolt költészet — alkalmazott költészet felosztásával.

A krakkói avantgardisták költői programjára mindig — hogy a mai irodalomtörténeti terminológiát használjuk az avantgardista szókincs helyett — a lírai forma megváltoztatására irányuló törekvés volt jellemző. Az avantgardista újítás lényege a lengyel költészetben a *kreációs technika* elveinek kidolgozásában rejlik, amely szerint a lírai alany új kapcsolatokat terem a dolgok között, új alakot ad a dolgoknak. Míg az eddigi költészetben a lírai alany a már mintegy adott világot élte át, addig a kreációs költészetben a lírai alany a világot mint konkrét tények zárt rendszerét észleli, és újra teremti azt. Azt is az avantgardista verselmélet lényeges, újszerű eredményének kell tekinteni, hogy maximális mértékben objektívizálta a vers minden elemét. A képanyagba bevitt lírai alany annak részévé válik, úgy beszél magáról, mint valami idegenről, egyszóval — megteremti önmagát, mint az objektívizált kép egy részét. Objektívizálódnak még a lírai alany érzései is.

A kreációs líra volt a két világháború közötti időszakban a lengyel költészet legújyszerűbb jelensége. Az irányzat hívei következetes és sikeres kísérleteket tettek arra, hogy lírai verseket alkossanak az új elvek alapján, és ezzel gyakorlatilag megtagadták a lengyel költészet többévszázados fejlődésében kialakult elveket, tehát — megingatták az irodalmi hagyományokat. A kreációs költészetnek nem sok költő volt a híve. A költők túlnyomó többségét a *passzéisták*, azok a költők tették ki, akik elvetve az avantgardisták líraelméletét és modelljét a múltba, a hagyományban kerestek maguknak szerkezeti mintát.

Hasonló volt a helyzet a kritikában is: leggyakrabban a krakkói avantgardisták elméletét és gyakorlatát támadta érthetlensége és elszigetelődése miatt.

Ez az utóbbi a vád a lengyel hagyományoktól való elszakadás szempontjából talán igaz, de nem minden esetben helytálló, ha azt vizsgáljuk, hogy milyen viszonyban volt a csoport a korabeli európai költészetben jelentkező avantgardista irányzatokkal. Ennek ellenére a krakkói csoport a lengyel viszonyok között eredeti és önálló egység volt. Eredeti volt legalábbis abban az értelemben, hogy eredeti, az „importtól” bizonyos mértékig függetlenítő gondolatokra törekedett. Szóltunk már az avantgardistáknak a futurizmushoz való viszonyáról. Itt meg kell még jegyeznünk, hogy a krakkói költők átvéve a futuristáktól a „város, tömeg, gép” jelszót, határozottan a nyugaton hirdetett urbanisztikus jelszavakhoz kapcsolódtak, és Jules Romains unanimsztikus költészetéhez, aki azt kívánta, hogy a költő azonosuljon a tömeggel.

Néhány szót kell szentelnünk a krakkói avantgardisták és a szürrealizmus viszonyának is. A krakkói költők, elméletükben a szigorúság, a fegyelem, a tudatos „érzelmileg átgondolt” versalkotás és a „közvetett” költészet hívei szemben álltak André Breton követőinek asszociációs, ösztönös értelem által nem ellenőrzött költészetével, „automatikus írásával” és ihlet-kultuszával. Másrészt viszont valamivel később Jan Brzękowski beismerte: „Azt a fordulatot, hogy az új tartalom feltalálására törekszünk, nagymértékben (bár nem kizárólag) a szürrealista költészetnek köszönhetjük. . . Az irodalomban megrendítették a metafora kultuszát, ami már a költészetet fenyegette, mert annak egyetlen abszolút céljává vált. Ezekben a művészi folyamatokban a szürrealizmus fontos szerepet játszott, szükséges reakció volt az új művészet bizonyos tendenciáira az új művészetben belül.” Így volt ez az elméletben. A költői gyakorlatban ez egy kicsit másképpen festett. Az asszociacionizmus nem volt idegen a lengyel avantgardista költőktől. Csak éppen a művészi termékkel szemben tanúsított kritikus magatartásuk nyomta rá a bélyegét. A francia szürrealisták és krakkói kortársaik is, szívesen kihasználták a tudat alatti állapotokat. Végeredményben néhány metaforán és ellipszisen alapuló vers nem állt túl messze az „automatikus írástól”, hiszen a szürrealista asszociacionizmus a közvetett tagok eltávolítását jelentette a *tudat részvétele nélkül*; az elliptikus felépítés pedig a krakkói költőknél a tartalom *tudatos* sűrítésének alkalmazása volt.

Az érzelmek szégyenlése, a kifejezés közvetettsége, a szigorúság és fegyelem a krakkói avantgardistákat a francia költők közül Apollinaire-hoz, Max Jakobhoz, Cendrars-hoz, Cocteauhoz, Salmonhoz, Reverdyhez hozták közel. Erről nemcsak a lengyel költők verseiben található utalások tanúskodnak, hanem — talán legkifejezőbben — a fordított anyag megválogatása.

A közeledést a személyes kapcsolatok is jelzik. Jan Brzękowski pl. évek óta Franciaországban tartózkodik. Ott adja ki versesköteteit. Egyik első, 1928-ban a *Collection des Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* sorozatban megjelent kötetének a borítólapját Fernand Léger tervezte. 1929–30-ban Brzękowski társszerkesztője volt a Párizsban francia és lengyel nyelven megjelenő *L'Art Contemporain-Sztuka Współczesna* (Mai művészet) c. folyóiratnak. Ez a folyóirat sok helyet szentelt a modern festészetnek. A képzőművészeti rovatot Fernand Léger későbbi felesége szerkesztette. A külföldi anyagok között Hans Arp, Robert Desnos és Tristan Tzara verseit, Jean Cassou és Hans Arp cikkeit közölték. A lengyel költők versei eredeti nyelven, és gyakran francia fordításban is megjelentek.

Milyen volt a krakkói avantgardisták fent felvázolt költői elméleti programjának irodalmi és társadalmi fogadtatása? A krakkói avantgardisták önálló és néhány részletében kidolgozott költői programja hosszú évekre meghatározta, ha nem is az egész lengyel költészet alakulását, de az avantgardista irányzat arculatát mindenestre. Az avantgardisták költői kísérletének jelentőségét megmutatta a lengyel költészet fejlődése az utóbbi negyven évben.

Az avantgardista elmélet megvalósítása a csoport tagjainak költői gyakorlatában — különösen a 30-as évek közepétől — egyéni jellegű volt. Még az élen járó avantgardista teoretikusok is, akik pedig a legkevésbé tudtak a többi költő irányzattal megbékélni, el-eltértek a maguk hirdette költői elvektől.

Tadeusz Peiper elméletben szigorúan a racionalista és konstruktivista irányzatot képviselte, a szavakkal való takarékoskodást követelte. Verseire mégis verbalizmus és a képzeletnek majdnem barokk játéka jellemző. Ez utóbbi a spanyol költészettel való kapcsolat vagy a „távoli metafora” jelszavának végső következménye lehet.

Jan Brzękowski, aki 1928-tól Párizsban lakott, kétnyelvű, lengyel-francia költő. Második, Párizsban 1928-ban megjelent kötetét Julian Przyboś „a szürrealizmus első lengyelországi megnyilatkozásának” nevezte. Érdekes, hogy milyen irányban tért el Jan Brzękowski az avantgardisták elméletétől a szürrealizmus irányába: elismerte a megfőkezetlen fantáziát, mint a költői közlés indító okát, elfogadta az aszociacionizmus „ellen-szabályait”, kísérleteket tett a tudatalatti motívumok költői mozgósítására, groteszk és parodisztikus fogásokat, az absztrakt vice elemeket alkalmazta, gúnyolódott. A szürrealizmus irányába tett fordulat megindította Brzękowskiánál az újítók által eleinte határozottan elítélt romantikus hagyományokhoz való visszatérést is. A romantikus hagyományokhoz való viszonyának megváltozását nem elméleti megnyilatkozásaiban, hanem költői műveiben figyelhetjük meg (a pátosz elemei, mitológiai utalások, a látnok-költő pózának felvétele, a háború alatt pedig az emigrációs romantikus költészet kellékeinek felhasználása). Napjainkban Brzękowski költészete egyszerű, majdnem aszkétikus alakot vett fel. A költő visszaállította verseiben a kép és a reflexió hagyományos dualizmusát, és ezzel szakított az avantgardista elgondolásokkal.

Adam Ważyk (1905) költői pályájának kezdetén a futurizmus és az avantgardizmus között ingadozott, de egyúttal a francia szürrealista költészet is elég erős hatást gyakorolt rá. Különösen kedvelte a képeknek a képzettársításon alapuló folyamatát és a költői szerkezet eléggé megfoghatatlan szabályait. Ważyk a francia és orosz költészet kiváló fordítója (többek között lefordította az *Anyegint*) és néhány analitikus-kritikai mű szerzője (pl. *Mickiewicz és a nemzeti verselés* — Mickiewicz i wersyfikacja narodowa, 1952 és *Słowacki metamorfózisai* — Przemiany Słowackiego, 1951). Az utóbbi művek tartalmazzák az avantgardistáknak a romantikus hagyományokkal ma folytatott párbeszédét, és azt bizonyítják, hogy az avantgardistáknak a múlthoz való viszonya fejlődésen ment keresztül.

Ennek a fejlődésnek még kifejezőbb nyomait találjuk Julian Przybośnak, a krakkói avantgardisták élenjáró, mai napig aktív költőjének, kritikusának és teoretikusának, Mickiewiczről és Kochanowskiról írt tanulmányok, és egy igen érdekes lengyel népdalgűjtemény szerzőjének a művében. Julian Przyboś Gottfried Bennhez vagy T. S. Eliothoz hasonlóan egyúttal saját költészetének teoretikusa és kommentátora is. Elméleti munkáiban lelkiismeretesen jegyzi a költészetben az évek folyamán végbemenő változások elméleti következmé-

nyeit. Przyboś, aki annak idején a szintakszis széttördelésének és a távoli metaforák alkalmazásának rendkívül ötletes mestere volt, az évek múlásával látszólag egyre inkább a klasszicizáló tendenciáknak hódol. Úgy tűnik, itt kétségtelenül az egyéni poétika lassú fejlődéséről és arról van szó, hogy az olvasó lassan megszokja az „új költészetet”. Przyboś költészete az avantgardisták racionalisztikus szabályait, és azok erőnyeit és hiányosságait szemlélteti. Przyboś minden esztétikai ítéletét egy költői művel támasztja alá. Ez az elméleti tételek gyakorlati felhasználhatóságának bizonyítéka, ami ma igen ritka érdem. Przyboś irracionális, metafizikától mentes költészete világosságának, tömörségének, pontosságának, a „fejezzük ki a kifejezhetőt” követelményének révén szembe fordul a szürrealista irracionálizmussal, és a körülhatároltság XIX. századi eszményeihez kapcsolódik. A krakkói avantgardista költők közül Przyboś áll legközelebb a marxizmushoz, materializmusa és racionalizmusa, filozófiai, politikai és társadalmi eszméi miatt. Talán neki köszönhetnek legtöbbet a mai fiatal költők; pályájuk kezdetén állást kell foglalniuk Przyboś mellett vagy ellen; vagy elfogadják, vagy elvetik fejtegetéseit.

Már korábban is, mert a két világháború közötti időszak második felében a krakkói avantgardisták jelentős hatást gyakoroltak a költői újító törekvésekre, — bár nem tartoztak bele a költészet fő fejlődési vonalába. Itt nem annyira a követéssel, hanem inkább a krakkói avantgardisták néhány elméleti tételének és gyakorlati eredményének alkotó átdolgozásával van dolgunk. Akkoriban a lublini, vilniusi és varsói avantgardista csoportok jöttek létre (figyelemre méltó a kulturális életnek akkoriban jellegzetes decentralizációja). Az „avantgardista” kifejezést itt tágabb értelemben használtuk: az újító törekvésekkel rendelkező, és a Skamander művészi programjával szembe forduló fiatal költői nemzedéket jelenti.

A lublini csoport költői Józef Czechowicz (1903 — 1939) köré gyülekeztek. Czechowicz, a lengyel vidéknek és hagyományainak költője a krakkói avantgardistáktól átvette a költői rövidítés és ellipszis módszerét, elvetette viszont azok durvaságát és érzelmellenességét. Bizonyos ideig Bermond tiszta költészete felé tendált. Sokat köszönhetett az angolszász költészetnek (T. S. Eliot), és szívesen fordította is azt.

A vilniusi csoport költőit (többek között Jerzy Zagórski, Jerzy Putrament) legerősebben a közös költői légkör, a mesés fantasztikum, az egzotikum ígézete és sajátos katasztrofizmus kötötte össze.

Mindkét csoport néhány formai vívmányt vett át a krakkói avantgardistáktól, de költészetük nagymértékben vizionális, hangulati, szimbolikus és romantikus volt. A költészet fejlődésének lehetőségét mintegy a középúton, a hagyomány és az újítás között keresték.

A fiatal varsói csoport (többek között Zbigniew Bienkowski) állt művészi szempontból a krakkói avantgardisták ortodoxiájához a legközelebb.

A krakkói avantgardisták formai újításának hagyománya elevenen élt a hitleri megszállás alatt Krzysztof K. Baczyńskinak (1921 — 1944) és kortársainak költészetében. Jelenleg legteljesebben talán a Magyarországon is ismert Tadeusz Rózewicz és Marian Jachimowicz költészetében jut kifejezésre. A lényegesen átalakult avantgardizmus új hulláma Lengyelországban 1956 után, a legfiatalabb nemzedék lírájában valamennyi vagy egzisztencialista, néha neo-expresszionista, vagy gyakran a Jan Brzękowski költői gyakorlatával sokban megegyező posztiszürrealista változatban jelentkezett (a „képzelet felszabadítása”, költői képzeletalkotás, meseszerűség).

A krakkói avantgard programjának társadalmi fogadtatása a fent vázolt irodalmi fogadtatással ment végbe. A kiáltványokat, nyilatkozatokat és programokat kevesen olvasták. Az átlagos olvasó leggyakrabban a verseikhez nyúlt. Formai újszerűsége miatt az avantgardista mozgalom költészete, kétségtelenül haladó jellege ellenére is, hosszú ideig kevésbé érthető, sőt gyakran érthetetlen elitköltészet volt. A csoport vezetői tudatában voltak ennek a szomorú helyzetnek. Maga Peiper viszont kiadta a „művészet tizenkét ember számára” jelszót, aminek ugyan laboratóriumi jelentősége volt, de erősen hatott arra a képre, melyet az egész kultúráról és a civilizációról alkotott. Ma már a krakkói avantgardisták szellemében keletkezett művek többsége érthető. Az olvasó megszokta az újszerű vívmányokat, azok pedig polgárjogot kaptak a költészetben és hétköznapiakká váltak.

Az avantgardista újító törekvések Lengyelországban ugyanúgy, mint egész Európában, legteljesebben a költészetben jutottak kifejezésre. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a prózán és a drámán nem hagytak nyomot. A költői avantgardista kezdeményezésekhez a lengyel prózában Bruno Schulz, a drámában pedig Stanisław Ignacy Witkiewicz tevékenysége járult hozzá.

Bruno Schulz (1892–1942) talán Franz Kafkához áll legközelebb, Kafkával — akinek műveit lengyelre fordította —, külső életrajzi és belső, irodalmi hasonlóságok kötik össze. Mindkét író csak halála után lett híressé. Mindketten a régi Habsburg-monarchiában éltek, és ennek nyomai műveikben világosan fellelhetők. Mindketten olyan művek szerzői, amelyek az irodalomban eddig nem tapasztalt erővel tárják fel a nyugtalanság és a pesszimizmus hangulatát, a közösségi élet embertelen normáiba és rendszerébe belegabalyodott emberi lét tragikumát. Mind Kafka, mind Schulz számára az egész társadalmi valóság érthetetlen, szembeötlően értelmetlen lidércenyomás, és a fantasztikusan groteszk karikatúra irodalmi formáját diktálta nekik. Mindkét írónál megtalálhatjuk annak a szörnyű gyötrelmeknek az előérzetét, amivé az emberi élet a hitleri fasiszmus alatt vált. Schulznál ugyanúgy, mint Kafkánál eltűnt a határ a valóság és az álmok, ábrándok között. A hagyományos próza másolta, sokszorosította a valóságot. Kafka és Schulz prózája új valóságot teremtett. A hasonlóság Kafka és Schulz művészete között nem véletlen eredménye: ugyanaz a társadalmi és erkölcsi légkör, ugyanazok az idők szülték mindkettőt. A leglényegesebb különbség képzeletük eltérő szerkezetében rejlik: Kafka „aszketikus képzeletével” Schulz komplexusokkal, mániákkal fűzött mesészerű, érzéki és nagyon gazdag képzelete áll szemben.

A lengyel próza fejlődésében, amelyben abban az időben a realista törekvések voltak túlsúlyban, Bruno Schulz antirealisztikus munkássága magános jelenség lett volna, ha nem fejtette volna ki sokoldalú tevékenységét az egyszemélyben dráma-, és regényíró, festő, művészet és kultúra teoretikus és filozófus Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939). A két író szoros és szívélyes barátság fűzte egymáshoz. Schulz prózájában megvalósította Witkiewicz esztétikai programjának néhány tételét (a valóság szélsőséges deformálását, a „létezés furcsaságának” kiemelésére, a „metafizikus sokk” kiváltására irányuló törekvéseit).

Witkiewicz elméleti fejtegetéseinek leglényegesebb pontja az ún. *tiszta forma* elmélete volt, amelyet a festészetből vitt át a színházra és a költészetre. Witkiewicz ezt írja: „Ugyanúgy, ahogy (a képzőművészetben) az új, tiszta és absztrakt, közvetlen vallási alap nélküli forma a külső világ víziójának deformálása árán jött létre, ugyanúgy létrejöhét a Tiszta Forma a színházban a

lélektan és a cselekvés deformálása árán. Ilyen színpadi művet úgy lehet elképzelni, hogy az élet szempontjából a legteljesebb önkényességgel abszolúte minden lehet, határtalan pontossággal és kidolgozottsággal a cselekménykapcsolatokban". Witkiewicz tiszta forma elmélete Bremond jelszavaihoz állt legközelebb. Drámaírói tevékenységében Witkiewicz igyekezett megvalósítani ezt az elméletet, de, bizonytalansággal szembe, kiegészítette expresszionista, szürrealista elemekkel. Witkiewicz sokoldalú munkásságában a XX. századi avantgardizmus problémáinak jelentős része találkozott a társadalmi, politikai és filozófiai problémák nagy csoportjával.

Witkiewicz alakját ma, sok éven át tartó hallgatás után idézték fel. Ma, Ionesco, Adamov és Ghelderode sikereinek idején Witkiewicz színpadi művei és elmélete újra aktuálisakká váltak. Ha Witkiewiczet korábban és szélesebb körben ismerték volna Európában és Lengyelországban, talán az első újtónak tekintenék. . . Ma, sajnos, csak az egyik előfutárnak nevezhetjük. „Katasztrófizmusával” megelőzi Beckettet és a nyugati ún. fekete irodalmat. Szürrealisztikus, látszólag nonszensz humora Ionescóval köti össze. Roman Ingarden, a kiváló filozófus és esztéta ezt írja Witkiewiczről: „Alapvető magatartását tekintve egzisztencialista volt, még sokkal azelőtt, hogy ez az irányzat megjelent Franciaországban, és valószínűleg Heidegger fellépésével egy időben. De, tudomásom szerint, Heideggert soha nem olvasta. (...) Mély pesszimizmusa ellenére sokkal több benne az ösztönös dinamizmus és elemi erő, mint a francia egzisztencialistákban, filozófiájában pedig azoknál sokkal messzebbmenően teljes metafizikusi rendszer megalkotására törekedett.” A lengyel irodalomban már beszélhetünk Witkiewicz hatásáról, különösen Bruno Schulz műveivel és K. I. Gałczyński néhány versével kapcsolatban.

Witkiewicz nemcsak mint író, hanem mint festő is bekerült a lengyel avantgardista művészet történetébe. Az irodalom és más művészetek (elsősorban képzőművészet) közötti szoros kapcsolat jellemző az avantgardista művészi irányzatokra Európában. Nemcsak ugyanannak az elnevezésnek a használatáról, ugyanannak az esztétikai programnak a hirdetéséről, vagy szervezeti kapcsolatokról (közös sajtó) van szó, hanem — hogy történelmi szakkifejezést használjunk — valamiféle perszónál-unióról is: soha nem fordult olyan gyakran elő, hogy kiváló író egyúttal kiváló képzőművész, vagy legalább képzőművészet-teoretikus lett volna. Apollinaire, Cocteau, Jacob, Kandinsky, Arp, Majakovszkij — íme néhány név a sok közül. Lengyelországban Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tytus Czyżewski és Leon Chwistek voltak írók és festők egy személyben. A fent említetteken kívül Peiper és Przyboś voltak írók és képzőművészet-teoretikusok.

Witkiewicz 1918-ban egyike volt a lengyel expresszionista csoport alapítóinak, akik hamarosan a *formista* nevet vették fel. Programjuk homályos, eklektikus, kevésbé eredeti volt (a kubizmus és expresszionizmus nyomait viselte magán). Többek között a forma felsőbbiségét hirdette a tartalom fölött.

Az első önálló és eredeti irányzat az *unizmus* volt a lengyel képzőművészetben, amelyet hódzi avantgardista csoporttal kapcsolatban már említett Władysław Strzemiński hozott létre. Strzemiński, aki az orosz szuprematizmus megalkotójának, Kazimir Malevicsnak volt a tanítványa, elvet a képben minden térszerűséget és perspektívát, és csak a kompozíció érdekli, az alakok és színek rendszere a kép síkjában. Abban áll az unizmus eredetisége, hogy megtámadta a hagyományos kompozíciónak mint a különféle formák kiegyensúlyozott egésszé való összehangolásának az elveit. Az unizmus az elhomályo-

suló képbe a látott színek és formák rikító sokféleségét viszi be, és a látott dolgok maximumának minimális mennyiségű formával és színnel való kifejezéséhez vezet.

A két világháború közötti lengyel költői avantgardista irányzatok általunk megrajzolt képe nem teljes. Nem vettük figyelembe az avantgardista irányzatok osztályalapját és társadalmi hátterét, nem értékeltük őket, és nem tettünk kísérletet szintézis létrehozására sem. Szándékosan maradtunk a lehetőleg objektív leírásnál. Cikkünk ilyen módon való megírásának több oka van. A külföldi olvasókra való tekintettel szükséges volt, hogy cikkünkben minél több irodalomra vonatkozó részletes információt sűrítsünk össze, és hagyjuk ki az általános ítéleteket. A helyszűke sem teszi lehetővé a kérdés mélyebb, vagy sokrétű tárgyalását. Végül pedig a két világháború közötti időszak lengyel helyzetére vonatkozó kutatások mai állása — nemcsak az irodalom, hanem a társadalomra vonatkozó összes ismereteink terén — nem teszi lehetővé, hogy megkíséreljük bármiféle szintézis létrehozását. Ez az irodalom terén még nehezebb lenne, mint ahogy gondolnánk, mert a két világháború közötti avantgardista irányzatok hagyományai mind a mai napig elevenek.

(Fordította: B. Zsembery Teréz)

Hagyomány és újítás a két világháború közötti román irodalomban

A két világháború közötti időszak a román irodalom fejlődésének egyik legbonyolultabb, számos ellentmondással tele szakasza. Feltéhetően ez is közrejátszott abban, hogy kutatóink csekély mértékben foglalkoztak ezzel a periódussal. Az utóbbi időben jelent meg ugyan néhány erre vonatkozó tanulmány,¹ amelyek egyes irodalmi irányzatokra s főként a szimbolizmusra igyekeztek fényt deríteni, néha egymásnak ellentmondó következtetésekhez jutva el. A korszak egyes íróinak értékelésében ma is súllyal esnek latba Călinescu ezelőtt több mint két évtizeddel kelt megállapításai² s mellettük — amióta újabban helyét kijelölték a román irodalomkritika fejlődésében — Lovinescu³ bírálati szempontjai is.

Célkitűzésünket figyelemben tartva s a kérdést gyakorlati megfontolások miatt leegyszerűsítve, a két világháború közötti irodalomban két fő tendenciát különböztetünk meg. Egyik felől állnak a realista írók, a másik oldalon a modernisták, de mindkét táborban egyaránt s együtt lelhető fel a hagyományörzés és az újításra törekvés.

Először a realista írókra vessünk pillantást, akiknek részletes bemutatására azért sincsen szükség, mert szerepüket hosszú évek irodalomkritikai tevékenysége már részletekbe menően is tisztázta. A tárgyalt korszak kiemelkedő költői,⁴ prózaírói,⁵ drámaírói⁶ megőrzik, de új vonásokkal is gazdagítják a román irodalmi hagyományait.

Új vonásként kell kiemelnünk, hogy a korszak íróiban jelentősen megnő az érdeklődés a társadalmi problémák iránt. A román társadalmat — s így az írókat is — ekkor nagy kérdések nyugtalanítják. A megnövekedett terület kiter-

¹ Itt főként a *Viața Românească* (a továbbiakban VR) 1963. 6—7. számában közölt alapvető tanulmányokra gondolunk, amelyek tanulságait sűrűn hasznosítottuk s jegyzéküket az egyszerűség kedvéért a tanulmány végén soroljuk fel.

² G. CĂLINESCU összefoglaló irodalomtörténete — egyes szemléletbeli hiányosságai ellenére — ma is igen használható szempontokkal szolgál, s érdeme, hogy bővelkedik komparatista vonatkozásokban.

³ EUGEN LOVINESCU: *Critice I—IX*. București, Ancora 1925—1929 és *Istoria literaturii române contemporane*. 1900—1937. București. 1937.

⁴ T. ARGHEZI, AL. TOMA, G. BACOVIA, G. TOPÎRCEANU, D. BOTEZ, Z. STANCU, M. BENIUC, D. CORBEA

⁵ M. SADOVEANU, L. REBREANU, CEZAR PETRESCU, CAMIL PETRESCU, H. RAPADAT-BENGESCU, G. CĂLINESCU, P. ISTRATI, AL. SAHIA, I. TEODOREANU, I. CĂLUGĂRU, V. GALACTION, I. M. SADOVEANU

⁶ M. SEBASTIAN, V. I. POPA, T. MUȘATESCU, V. EFTIMIU

jeszti az osztályharc határait, egymást követik a munkásosztály sztrájkjai, a politikai perek, a nacionalista megmozdulások. Az élet minden területén fokozódik a feszültség. Ennek megfelelően az írók is utat keresnek. Egyesek legjobb alkotásaikban egyértelműen a tartalom és forma demokratizmusával szólnak a tömegekhez, mások az irracionálist akarják rögzíteni, az absztrakt fogalmakkal játszadoznak. A harmincas években a román folyóiratokban Julien Benda ismert könyvének (*La trahison des clercs*) támad széles visszhangja s ennek nyomán viták bontakoztak ki arról, hogy árulás-e a kultúrával szemben a közélet szolgálata, az író helye a fórumon vagy az elefántcsonttoronyban van-e. Al. Sahia élesen támadja azokat, akik a valóságtól el akarják magukat szigetelni, Camil Petrescu szerint az alkotó művész semlegessége nem egyéb mint megtevéstől illúzió, E. Jebelleanu világosan állást foglal a művész társadalmi hivatása mellett, M. R. Paraschivescu az írást fegyvernek tartja az osztályok harcában, M. Beniuc szerint az irodalomnak a való életet kell ábrázolnia, de „a művészet ott kezdődik, amikor az életet művészi elv alapján interpretáljuk”.⁷

Tetten érhető — s ez a századeleji népies Magvető irányzat ellenhatása — a korszak irodalmának bizonyos fokú urbanizálódása. Kezdeti paraszttárgyú regényei után M. Sadoveanu a kisvárosok élete felé fordul, Cezar Petrescu, Camil Petrescu és mások egyes regényeik színhelyéül a fővárost választják.

S ha már a regényről szóltunk, mindjárt azt is megállapíthatjuk, hogy az alkotók átveszik a modern regény technikai újításait, idegen hatásokat fogadnak be. Camil Petrescu Stendhal és Proust eljárását ötvözi egybe a maga egyéni módján, G. Călinescu a balzac-i klasszikus realista regény technikáját veszi át, Reboreanutól nem idegen egyfajta naturalizmus. De magában Reboreanu életművében is jelentős fejlődés követhető nyomon: a *Iont a Lázadástól* olyan szemléletbeli és szerkezeti különbségek választják el, mint mondjuk a *Karenynina Annát a Háború és békétől*. Egyébként ebben a korszakban tűnik fel először a román irodalomban a háborús regény Reboreanu *Akaszttak erdeje* c. művével. A háború borzalmai olyan kiváló regényírókat foglalkoztatnak mint M. Sadoveanu (*Lăpuşneanu utca*), H. P. Bengescu (*A sárkány*), Cezar Petrescu (*Sötét évek*) és Camil Petrescu (*A szerelem utolsó éjszakája, a háború első éjszakája*).

Jellemzője még e korszaknak, hogy a kritikai realizmus más ízlésáramlatokkal (klasszicizmus, romantika) keveredik. Arghezi egyes írásaiban romantika és realizmus ötvözésével találkozunk, Sadoveanunál pedig nem egyszer egyazon írásmű klasszicista, romantikus és realista elemek szimbiózisát mutatja; s a példákat sorjázni lehetne.

A két világháború közötti szakasz irodalma általában őrzi a hagyományokat, újításai pedig legszembetűnőbben a regényben és a költészetben mutatkoznak. A kép igen változatos, a szerkezeti újításoktól az élménypsichológia tudatos alkalmazásáig, a szimbolizmus továbbélésétől a szélsőséges avantgardista kísérletezésekig terjed a skála.

Sűrűn művelt műfajcsoport az *epika* s ezen belül a *regény*. A XIX. sz. derekán N. Filimon megteremti a realista regényt s társadalmi kérdésekre keres választ. D. Bolintineanu a társadalmi problémákat erős romantikus aláfestéssel árnyalja. Al. Vlahuță regényében a főhős lélektanának kutatását kísérli meg.

⁷ EUGEN SIMION (I. a tanulmány végén levő jegyzéket) kutatásait kiegészíti MARIN BUCUR: Aspecte ale criticii decadentismului. Luceafărul VII. (1964) 2.

I. Slavici *Mara* c. regénye a „sárga ördög” utáni hajsza ismert témáját elemzi. D. Zamfirescu, ez a Balzacra emlékeztető író, reakciós beállítottsága ellenére is realista módon ábrázolja a valóságot.⁸ M. Ralea egyik tanulmányában mélyrehatóan elemzi a román regény késésének problémáját és okát a társadalom fejlődésének viszonylagos elmaradottságában s a valóban ösztönző hagyományok elégtelenségében látja.⁹ Az első világháborút követő szakaszban lépnek fel a nagy regényírók, akik részben a tradíciót is követik, mint pl. Rebreanu. Kezdetben a falusi élet konfliktusait, az ősi életmódtól elszakított s gyökértelenné vált parasztság tragédiáit ábrázolja, néhol nem eléggé egyénített típusokban.¹⁰ Rebreanu s még jónéhány regényíró a mindent elmondani akarás túlfűtöttsége, az útkeresés láza hevíti, az írás csiszolgatásának, palléroztatásának gondja háttérbe szorul s jogos az a megállapítás, hogy Cezar Petrescut és G. Călinescut kivéve kevesen állják ki az esztétikai igény próbáját. Ámde prózájukban a hagyományos elemek mellett új tartalmi vonásokat, új típusokat fedezünk fel.

Az írói pályán Romain Rolland által elindított Panait Istrati páratlan sikert aratott elbeszéléseiben az egyén tragédiáját ábrázolja, aki emberségét a kapitalista környezet ezernyi támadásával, rablóerkölcseivel szemben is megőrizni igyekszik. Egyik elbeszélésének hőse, Anghel apó is ilyen; tragédiája éppen abban rejlik, hogy a patriarhális életformához ragaszkodik, míg körülötte a modern zsidvásár járja őrült táncát a Mammon körül. Kyra Kyralina anyja is elűt a környezetétől, ennek kényszere ellen akar élni, olyan normák szerint, amelyeket „a vérben érez lüktetni”. Mindezek Istrati a hagyományokhoz kötik, hiszen az „inadaptábilis”, a környezettel megalkudni nem tudó, a rousseau-i felfogás szerinti természetes ösztönöket követő egyén tragédiáját mintegy másfél évtizeddel előbb már I. Al. Brătescu-Voinești elbeszéléseiben is felleljük s ezekben is romantika és realizmus keveredik, a utóbbi túlsúlyba kerülésével. Új azonban az, hogy Istrati hősei kilépnek az egyéni tragédiák köréből s széles néprétegek sorsának szimbólumává válnak. Ez mindjárt érthetőbbé válik, ha a *Pusztai bogáncsok* c. regényére gondolunk, amelynek már az ajánlása is e tendenciáról árulkodik: „A román népnek ajánlom ezt a könyvet, a kormány által meggyilkolt tizenegyezer parasztnak, a három falunak, melyeket ágyúkkal töröltek el a föld színéről. E bűnöket 1907 márciusában követték el és máig megtorlatlanok”. A regény koncepciójának, művészi megoldásának újszerűségéről különösen az a körülmény tanúskodik, hogy Rebreanu hasonló ihletésű regénye, a *Lázadás*, csak öt év múlva lát majd napvilágot.

Újító törekvéseket hordoznak Hortensia Papadat-Bengescu regényei is. Regényciklusának legsikerültebb ilyen alkotása a *Bach koncert* (Concert de muzică din Bach, 1927), amelyben valójában három család történetét beszéli el. Elveti a hagyományos regény szerkezeti keretét s új formát alkot: nem epikusan bontakoztatja ki a cselekményt, hanem a mondain konvenciók nyugalma alatt forrongó indulatokat, drámákat jeleníti meg s különös érdeklődéssel fordul a szereplők, főként a nők, lelki élete felé. Mutatis mutandis e „lelki röntgenezés” okán az író regénye proust-i rokonságot mutat, jóllehet saját bevallása szerint Proustot ekkor még nem ismerte. Bár a *Bach koncert* az

⁸ Erre nézve bővebben saját könyvem: *A román irodalom története*. Budapest, 1961. Gondolat, 317—324.

⁹ Vö: MIHAIL RALEA: *Scrieri din trecut*. București, 1957. ESPLA 14—16.

¹⁰ REBREANU regényeinek alapos elemzését nyújtja Ov. S. CROHMĂLNICEANU: Liviu Rebreanu. București, 1954. ESPLA.

elemzést illetően alatta marad a francia mester bámulatosan árnyaltlélektani csipkemunkájának, írónánk kivételes képességgel figyeli meg szereplőinek lelkivilágát, az arisztokráciába való feltörekvés féktelen vágyát s a szereplők többségének végső elembertelenedését. De Proustra emlékeztet az is, hogy a bonyodalom a regényben nincsen drámailag kiélezve s az elbeszélést látszólag különálló, nem szervesen kapcsolódó epizódokra építi. A parvenűk világának bemutatásában H. P. Bengescu is alkalmazza a bírálatot s ezt mutatja a ciklusnak *A vőlegény* (Logodnicul) c. kötete, amelyben a kispolgári származású Costel szerelmi viszony segítségével próbál arriválni. Az író megkísérelte az újítást a nyelvészetben is. Az élettani folyamatok, betegségek (fekélyek, rák, tüdővész) aprólékos, tudományos leírását is megtaláljuk nála. Sok bírálat érte, mert szokatlan szintagmái, a melléknevek halmozása, a jövevényszavak túltengése, franciás mondat szerkesztése inkább a hevenyészettség, erőszakolt-ság bélyegét viselik magukon; sűrűn vét a közérthetőség ellen is.

A korszak egyik igen érdekes íróegyenisége Camil Petrescu, aki sokat tanult — amint ez írásaiban világosan nyomon követhető — a modern regény mestereitől (Stendhal, Proust, Pirandello, Balzac és mások). Leginkább azonban a stendhali és prousti hatást egyesíti igen népszerű és eredeti hangvételű regényeiben. Ebben a vonatkozásban talán legbeszédesebb *A szerelem utolsó éjszakája és a háború első éjszakája* (Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, 1930) c. regénye, amely lényegében a féltékenység indulatát követi nyomon. Stendhali hősnél a személyiség kettéválásának vagyunk tanúi: a férfi szereti a nőt, minden idegszálával rabja, de szüntelenül figyeli, fürkészi önmagát, lelki életének bonyolult mechanizmusát. Ahogyan ezt Călinescu szellemesen megjegyezte: a főhős operatőr és paciens egyszemélyben. A regény második része a világháború dermesztő apokaliptikus képe a harcok leírásával, amely helyenként a waterlooi csata ábrázolásának stendhali módszerére emlékeztet. Másik regénye, a *Prokrasztész ágya* (Patul lui Procrust, 1933) figyelemre méltó kísérlet. A mű szenvedélyektől parázsló világba vezet. Hőse újságíró-költő, az abszolút igazság keresője. Hisz abban, hogy a pénzarisztokráciát a szellem, a toll fegyverével lehet térdre kényszeríteni. A regény címe arra utal, hogy a regény férfi szereplői olyan nőkért lángolnak, akik nem hozzájuk valók, a szerelmi kapcsolat számukra gyötrődést jelent s ebből folyik aztán a főhős öngyilkossága is. A regényíró újítása a szerkezetben rejlik. A cselekményt s így a jellemeket is a narrátor elbeszéléséből, feljegyzésekből, naplókából, levelekből, széljegyzetekből bontja ki. Ezt a látszólag heterogén, mozaikszerű anyagot azonban bámulatos egységbe ötvözi.

Kortársa, Ionel Teodoreanu prózája az elmélyült szemlélődés, érzelmesség, költőiség, melankólia keveredését mutatja. Regényeiben, elbeszéléseiben Proust modorában idézi vissza a gyermekkor, a serdülőkor élményeit. Legjobb regényének a *Medeleniben* (La Medeleni, 1925) c. trilógiát tartják s a „medelenizmus”, mint az ilyen hangulatot, élményvilágot kifejező fogalom közkeletűvé vált. Mi újat hoztak Teodoreanu regényei? A háború okozta általános pesszimizmus, letörtség után optimizmust sugároztak, az életkedv és a jövőbe vetett hit fényét hozták. Joggal vetette azonban szemére a kritika a főhős túlzott érzékiségét, jellemének szétszórtságát, a jellemek rendszerében tapasztalható egyoldalú skatulyázást s az írói beleszólás túltengését a cselekmény bonyolításában. Regényeit olvasva valóban beigazolódik, hogy az eltűnt idő nyomait keresve az író fölöslegesnek látszó magyarázatokat, szervesen nem kapcsolódó epizódokat iktat regényébe s ezzel a cselekmény egységét bontja meg. S még

sajnálatosabb, hogy ez az egyébként tehetséges író későbbi regényében engedményeket tett a szélső jobboldalnak.

Elgondolkoztató félreértésnek esett áldozatul Gib Mihăescu, akit mindig a reakciós *Gîndirea* (Gondolat) c. folyóirat írói gárdájába tartozóként tartottak számon, jóllehet mi sem állt távolabb tőle, mint a *Gîndirea* ortodoxizmusa, maradi parasztszemlélete, sovínizmusa. *Androméda karja* (Braşul Andromedei, 1930) c. regényének hőse nem találja helyét a kapitalista dzsungelben s a környező világgal támadt konfliktusát követi a regény tragikus záróakkordja. Ugyancsak a társadalmi élet fonákját mutatja be *Az elkésett egyetemista napjai és éjszakái* (Zilele si nopţile unui student întîrziat, 1934) c. regénye is, ámde ez az élet céljának keresésével színeződik. A fővárosi élet különböző aspektusait bemutató regény hőse számos szerelmi kalandban keservesen csatlódva életének értelmét a tanulásban, a tudományos kutatásban leli meg. Mihăescu általában a román regény hagyományait folytatja — néha hibáival együtt. A környezethez alkalmazkodni nem tudó típus, a gyakorlott nőcsábász, a vidéki grande dame, a csetlő-botló kamasz stb. szokványos alakjai a román regényírásban nem jelentenek újat, szerkezeti szempontból is emelhetők kifogások regényei ellen (ebből a szempontból viszont bőségesen kárpótolnak remekbe szabott elbeszélései). Ámde Mihăescu újat hozott, amikor korának eszmei zűrzavara ellen pozitív életeszménnyel s realista társadalombírálattal tiltakozott.¹¹

A román irodalom fejlődésének e szakaszában a költészet is igen változatos, színes képet mutat. Elöljáróban megállapíthatjuk, hogy a korszak szinte valamennyi költője a klasszikusok — főként Eminescu és Coşbuc-örökségét használja fel közvetlenül vagy közvetett formában. A XX. század román költészetének lényeges újítása, hogy a tematikai gazdagodás mellett a nyelvezet is módosul. A klasszikusoknál oly sűrűn előforduló régies szóhasználat háttérbe szorul s a költői nyelvezetben a neologizmusok kerülnek túlsúlyba.

A századforduló hagyományaiban gyökerezik a tárgyalt korszak szimbolista költészete; határozott újítást jelentenek a különböző avantgardista irányzatok. Mielőtt azonban rátérnénk ezek ismertetésére, meg kell jegyeznünk, hogy Romániában a múlt század második felében a polgári-földesúri koalíció fékezte a fejlődést s ennek fontos hatásai mutatkoznak később is. A technikai elmaradottság miatt a falu és a város nem távolodott el egymástól úgy, amint ez a nyugati államokban történt. A román írók szorosan kapcsolódnak a faluhoz s a városi légkörben sem élnek át a baudelaire-i kárhozottság élményét. Hisznek — joggal vagy anélkül, ez most más kérdés — a falu regeneráló szerepében, amelyben kimeríthetetlen energiák forrását látják. Az írók a polgári-demokratikus forradalom bukása utáni helyzetben sem törnek le, s nem vonulnak vissza az elefántcsonttoronyba mint pl. Franciaországban s nem következik be a nagy nekilendülés után olyan visszahatás, ami a parnasszista iskolához hasonló eredményezne. Leconte de Lisle, Th. de Banville, Sully Prudhomme kevés követőre talált a románoknál. A „későbbi pártütők”, a szimbolizmus művelői, mint Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, az egyetlen Macedonskit kivéve, alig gyakoroltak hatást a román költőkre a század elején. Ennek magyarázata az — mint ezt D. Micu helyesen fejtegeti —, hogy nem kellett frontot alkotni a parnasszisták ellen, nem tűnt fel a városi életuttság s végső fokon a költők nem

¹¹ MIHĂESCU más regényeinek is alapos elemzését adja N. MANOLESCU e dolgozat végén hivatkozott tanulmánya.

szakadtak el a falutól, a néptől. A XX. század elején akad ugyan néhány költő (Iuliu Cezar Săvescu, Mircea Demetriad, A. Obedenaru, Gabriel Donna), akiknek verseiben az önmagáért való tiszta költészet eszménye jut kifejezésre, a tárgyalt korszakban pedig főként Mihail Codreanut tartjuk számon, mint a parnasszista, zárt formák művelőjét. François Coppée modorában mandolint penget, a szerelmesek gyönyörítasságát éneкли. Benne „álmodozó, misztikus dalok énekese révedezik”, aki „szobor-szonettek” nyelvén szól, amikor „hipnotikus álmából ébresztgetik”. Elfordul a körülötte zajló valóságtól s a Golgota követének, Jézusnak, majd a Giocondának, Faustnak szentel formailag kifogástalan szonetteket. Költészetéből hiányzik a falusi környezet; a mezei munka, a falvak népének élete helyett márványszobrokat vés, saját lelkivilágának szimbólumait (Álom, Vágy, Szó, Szerelem, Hallgatás stb.) vetíti ki verseiben.

A szimbolizmus kezdeteit a románoknál Al. Macedonski, D. Anghel, Șt. Petică neve fémjelzi. A századforduló táján lép fel, a népies Magvető irányzat ellenhatásaként. A román szimbolizmus kialakulásának, fejlődésének vizsgálata igen messzire vezetne, ezért elégedjünk meg itt avval, hogy a román szimbolista irányzat sem volt homogén s árnyalatait különböző folyóiratok (*Literaturul* — Irodalmár, *Viata Nouă* — Új Élet, *Forța morali* — Erkölcsi Erő, *Insula* — Sziget, *Fronța* — Frondőr stb.) képviselték. Az irányzat mély ellentmondások között őrlődött, támadások keresztútjében állt s ellenlábasa főként Arghezi volt, aki *Linia dreaptă* (Egyenes vonal) c. folyóiratában kevés kíméletet tanúsított a szimbolista tábor képviselői iránt, jóllehet tulajdon szerelmi elégiái is e hatás jegyében fogantak.¹² Egyébként a románoknál — akárcsak másutt — a szimbolizmusból bontakoztak ki később a különböző avantgardista törekvések.

A két világháború közötti időszakban Ion Minulescu a szimbolizmus legtehetségesebb művelője. A civilizáció, a város költője, aki a különlegeset fejezte ki, verseiben sok a polgárt rökönnyítő fricska. Költészetét mély líriaság s játékos humor keveredése jellemzi, amelynek alapja a kapitalista világrend kicsinyessége és rútsága iránti ellenszenv. Ez a humorérzék egyébként nem idegen a szimbolizmustól, gyökerei Alfred Jarry, Jules Laforgue költészetébe nyúlnak vissza. Minulescu témái általában a szimbolisták szokványos körét ölelik fel: parkok, kertek, gályák, jachtok, utazások, az egzotikus tájak utáni nosztalgia stb. Kedveli a nagybetűvel írott főneveket (Tegnap, Ma), az egzotikus helyneveket (Bassora, Guadalquivir, Cordova), eltűnt városokat (Ninive, Babilon), a román lírában addig szokatlan hivatkozásokat (Cézanne, Wagner, Chopin, Hamlet, Laforgue, Rimbaud stb.), a nyomdai tördelési újításokat Paul Fort, Apollinaire technikájára emlékeztetően. Híven Verlaine előírásához („De la musique avant toute chose”) Minulescu zeneiségre törekszik, de mesterével ellentétben („Prends l'éloquence et tords-lui le cou”) nem veti meg a zuhatagos ékesszólást, a szónokiasságot sem. Lírája azonban egyre érlelődik, terebélyesedik. *Strófák napihírekre* (Strofe pentru fapte diverse, 1930) c. kötetében a költő a mindennapok kis tragédiáit árázolja: egy cirkuszi akrobata halála, egy utas öngyilkossága a penészszagú hotelszobában stb. A lírai hangvétel ironiával keveredik ezekben is, akárcsak a *Profán pasztellben* (Pastelul profan), amely a zárdák lakóinak elnéző, jóindulatú persziflázsa. E játékos

¹² ARGHEZI egyébként pályája kezdetén rövid ideig MACEDONSKI szimbolista köréhez tartozott. Erre nézve bővebben DUMITRU MICU: Începuturile simbolismului românesc. VR, 1962. 6—7. sz. 143—144.

tónust később a társadalmi kérdések vizsgálata s közérthető nyelvezet váltja fel. Ilyen pl. a *Falusi ebédidő* (Amiază rurală) c. költeménye, amelyben a országúton a kocsmáros, a pap, a tanító s a jegyző, a falu módos előljárói a megüresedett képviselői mandátumon civódnak. Minulescu nem mentes az ellentmondásoktól, néhol öncélú esztétizálására, kozmopolitizmusra hajlik, a társadalmi problémákat könnyed legyintéssel intézi el, de figyelemre méltó újítása a költői nyelvezet gazdagítása, sokoldalú árnyalása s verseinek zeneisége.

Külön tábort alkotnak ez időben az ún. tradicionalisták (hagyományőrzők), akik a *Gîndirea* s az ehhez közelálló *Cugetul românesc* (Román gondolat), *Suflet românesc* (Román lélek) stb. folyóiratok köré csoportosulnak. A *Gîndirea* valójában a századeleji Magvető irányzat eszmeiségét folytatja s kezdetben tehetséges és neves írók (alapítója Cezar Petrescu!) tömörülését jelenti, de későbbi munkatársai (Nichifor Crainic, Aron Cotruș, Radu Gyr stb.) a jobboldal szócsövévé, majd a fasizmus szálláscsinálójává teszik. Romániában egymást követik a válságok, a tömegek anyagi kényszere egyre súlyosabbá válik, az ország félgymarmati sorban van, a korrupció orgiáját üli, a reakciós pártok, amelyekben fasiszta csoportok foglalnak helyet, egymással versengenek a hatalomért. Ebben a helyzetben Crainic hangzatos jelszavakkal lép fel, helyet követel az ifjúságnak, a munkanélküliség megszüntetését sürgeti, a politikai élet vámszedőinek eltávolítását szorgalmazza. Szerinte a katasztrofális helyzetből a kiutat nem a társadalmi szerkezet gyökeres megváltoztatása, hanem a keresztény hit, az ortodoxia megerősítése jelenti. E gondolatrendszerben a kommunizmus elleni állásfoglalás, a faji kizárólagosság is helyet kap. Crainic megkísérli egy „ortodox esztétika” alapjainak lerakását is, amelyben a szépek, mint esztétikai kategóriának teológiai értelmezése áll.

Mint említettük, a folyóirat munkatársai között tehetséges, jószándékú írók is akadtak szép számban. Mint expresszionista indult Lușian Blaga. Költő, aki versekbe önti filozófiai rendszerét. Újabban N. Tertulian elemezte Blaga költészetét s ennek során Bergson hatását költőnkre, aki kiindulási pontnak az intuíción tartva lebecsüli a ráció, a tudomány szerepét, vallja, hogy a világ megismerhetetlen s ezért a belső szemlélődésbe vonul vissza, ami végső fokon a transzcendentális, a ráción túli felé vezet, amint erről a *Kövek templomához* (Pietre pentru templul meu, 1919) c. kötete tanúskodik. Nietzsche irracionálisával találkozunk abban a felfogásban, hogy a megismerés feladata nem az objektív valóság tükrözése, hanem az emberi lét végső céljainak megvalósítása. Saját transzcendentális pragmatizmusának lényegét fideista dogmák alkotják. Érdekes módon azonban Blaga elveti a teológikus természetfölöttit s ezért is támadják az ortodox hagyományőrzők. Blaga viszolyg a civilizációtól, a városától s ez a romantikus antikapitalizmus (amelynek gyökerei egyébként a múlt századvégi román irodalomba nyúlnak vissza) Ludwig Klagesével rokon, aki tudvalevőleg az ésszerűséget átkozza s egy feltételezett kozmikus absztrakció dicsőítését zengi (érdekes módon Klages *Magna Mater* Blagánál is előjön mint *Marea mună*). Blagánál azonban ennek más az eredője: a korszak levegőtlen-sége, az emberi méltóságot megcsúfoló kapitalista világ elől menekül, az elkínzott lélek számára keresi az enyhülést. Az *égből hattyúdalt hallatszott* (Din cer a venit un cântec de lebedă) c. költeménye a dermesztő magány, az elidegenedés érzését fejezi ki. A szorongató valóságból kitörni akaró költő továbbra is sűrűn keresi a megoldásokat s ennek beszédes példája Az *álom dicsőrete* (Lauda somnului, 1929) c. kötete. Ebben azonban a külvilág lehangoló képét már szociális vonatkozások is színezik. A *múlt dala* (Cîntare pentru trecut, 1942) amolyan

lírai önéletrajz, amelyre azért kell felfigyelnünk, mert a költő újabb útkereséséről vall: a modern civilizációt elutasító Blagát a magárahagyatottság, bizonytalanság érzése kínozza, ez elől a gyermekkor emlékeinek boldog szigetére, a falu idillikus életébe kívánczik vissza s ezt vetíti ki sokszor nagy hazaszeregetettől¹³ izzó pillanatképekben. A falu ősi szokásai, babonás világa azért vonzza, mert ezt a környezetet még nem rontotta meg a civilizáció, nem hajtotta igájába az ész, a szellem. Tertulian mutatott rá arra is, hogy ez a felfogás milyen közel áll Ferdinand Tönnies *Gemeinschaft und Gesellschaft* c. művében kifejezett gondolatokhoz. Blaga a későbbiek folyamán még távolabbi következtetésekhez jut el: a civilizáció miatt önmagával meghasonlott ember vigaszt csak a történelem előtti időkre való emlékezésben találhat. Ebben áll Blaga — saját szavaival — „metafizikai hagyományörzése”. Blaga filozófiai rendszerét plasztikus képekben, néhol nehezen érthető szimbólumokban, a szabad vers sűrű alkalmazásával fejezte ki, ami azonban már külön tanulmányt igényelne.

A tradicionalista irányzat másik költője, Katona József *Bánk bánjának* fordítója, Adrian Maniu eléggé tekervényes pályát futott be. Az első világháború végéig különböző folyóiratokban (*Insula* — Sziget, *Seara* — Est) publikálja szimbolista verseit, bár helyenként az abszurdumok iránti előszeretetével még a szimbolistákon is tútesz s az avantgardistákkal együtt emlegetik. Első verseiben Laforgue-ra emlékeztetően önmagát parodizálja, cinizmus is megnyilvánul nála, amelyet a kapitalista világ ellentmondásai váltanak ki a korszak íróinál. *Az akasztott ember románcja* (Romanța spînzuratului) jól példázza ezt az életérzést. Később is fellelhető nála az érdeklődés a szokványostól eltérő iránt. *Alarcosból* (Bal mascat, 1935) c. költeményében vörös frakkba öltözött csontváz lép a bálterembe s táncra kéri az egyik szép dámát. Kint nekivadul a vihar, szétugrasztja a bálozókat s a csontváz a halálra vált nőt faképnél hagyva eltűnik. Maniu később a *Gîndirea* munkatársa s a lapban főként művészeti vonatkozású krónikákat ír. A humanista költő fegyverzetében lép porondra a *Háború* (Războiul, 1922) c. versciklusában s az öldöklés ellen emeli fel tiltakozó szavát. *A föld mellett* (Îngă pămînt, 1924) c. kötetében már kitapintható közeledése a hagyományörzőkhöz. Természeti környezetbe ágyazva (a fagyos hidegben dércsípte virágok, a kihűlt szerelmet idéző halott madár, a lombhullató őszi közeledte stb.) fejezi ki az elmúlás fölött érzett melankóliáját. Későbbi kötetében (*Az ország könyve* — Cartea Țării, 1934) a tradicionalista jelleg még jobban kidomborodik. A patriarchális múltat idézi a vajdák és a szántó-vetők békés együttélésével, a hit és a jámborság eszményítésével költészetében a folklór elemei kapnak jelentős helyet. Tradicionalizmusa azonban látszólagos, valójában azt teszi, amit Maeterlinck, aki ihletforrását a flamand legendákban kereste. Maniu is átgyúrja a rendelkezésére álló nyersanyagot, gazdagon merít a népmondák, a néphit világából s ennek során a fantasztikus elemeket helyezi előtérbe. Éppen ebben áll újítása: modern primitíviséget hoz a román költészetbe, a festőit keresi, gazdagon alkalmazza a díszítő motívumokat s így alkotja képeit, egyfajta szándékolt kezdetlegességgel, amelyek merev, hieratikus bizánci ikonokra emlékeztetnek.¹⁴

¹³ BLAGA hazaszeregetetnek illusztrálására nézve újabban: G. CĂLINESCU: *La un volum de poezii*. Contemporanul, 1963. febr. 22.

¹⁴ A költő pályájának újszerű korszakolását nyújtja MIHAIL PETROVEANU: Adrian Maniu. VR, 1965. 6—7. sz. 264—282.

A korszak világosan látó íróit szakadatlanul foglalkoztatja a pozitív élet- és művészeti eszmény megtalálásának szándéka. Ebben nagy segítséget jelentenek az 1921-ben megalakult Román Kommunista Párt által életre hívott folyóiratok (*Lupta de clasă* — Osztályharc, 1920; *Cultura proletară* — Proletár kultúra, 1926; *Veac nou* — Új század, *Bluze albastre* — Kék zubbonyok, 1936 és mások) iránymutatásai. Az írók egy csoportját azonban a lehanyagoló helyzet s az eszmei bizonytalanság a túloldalra taszítja s az élet szemükben non sens, nyomasztó, elviselhetetlen teher, „út a halál felé”. S ha ez így van, az „éljük az életet” elv marad számukra az egyetlen lehetőség. Ezt az érzést szavakba Nae Ionescu egyetemi tanár öntötte s tanná formálására tanítványai tettek kísérletet, a „kaland” jogát, az ösztönök korlátlan szabadságát hirdetve. Ez az irracionalista elv a *Gîndirea* köré csoportosult írók misztikájával találkozik, akik szintén elutasítják az ész kultuszát, a pozitív eszmény keresését. Nae Ionescu szemében a filozófia nem egyéb, mint a megismerés lehetetlenségének álcázása. A megismerést szerinte az élmény nyújtja.

A hagyományörző írók egy része erős szálakkal kapcsolódott a nacionalista vonalhoz, s ennek túlzásait viszi tovább. Ideológiájuk megalkotásában az ösztönök felszabadítására vonatkozó nietzschei tanításokat és az élménypszichológiát is segítségül hívták. Nacionalizmusukat kidomborítva a tett mítoszát, az antiracionalista és antihumanista elvet hirdették. Az „új szellemiség” képviselői felfedezik a halál és a gyilkolás örömét, a bestialitást, mint egyedüli erkölcsi normát. Ez az ideológia a fasizmus feltételei között jön létre s hirdetői a cselekvés hősiességét, a halál nagyszerűségét dicsőítik. Tanaikat Emil Cioran fogalmazta meg, „művészi tükrözésükre” pedig Mircea Eliade prózaíró vállalkozott. *Visszatérés a mennyországból* (*Întoarcerea din rai*, 1934) c. regényének egyik hőse nyíltan kimondja, hogy nem érdekli, ki és milyen célból csinálja a forradalmat, a cél a bosszúállás, a gyilkolás. A regény másik szereplője gyűlöli az emberi kultúrát s ha módjában állna, felgyújtaná az akadémiát, felrobbantaná az egyetemet, végső következtetésként „dinamit kell ennek a világnak”. A *Huligánok* (Huliganii) c. regény főhőse az általános pusztulást, a fenséges halált sóvárogja. A tett a lényeg s ezt kellene hogy betetőzze az apokaliptikus végromlás, a kollektív pusztulás. Ez az élményirodalom méltán váltott ki felháborodást s kemény bírálatára olyan írók vállalkoztak mint G. Călinescu, M. R. Parascivescu és mások. M. Ralea az egész irányzatot barbarizmusnak, huliganizmusnak, az őserdei ösztönök elszabadulásának bélyegezte.

A két világháború között jónéhány avantgardista¹⁵ folyóirat látott napvilágot a románoknál is. Ezek a különböző izmusokat képviselő publikációk — mint a *Contimporanul* (Kortárs), 75 HP (75 lóerő), *Punct* (Pont), *Integral* stb. — eléggé szűk réteghez szóltak. Külön említésre méltó Eugen Lovinescu által vezetett *Zburătorul* (Repülő) c. folyóirat, amely a provincializmus ellen lépett fel s tevékenységét a szinkronizmus (a műalkotás korszerűsége) és az impresszionizmus (a viszonylag fejletlen román irodalomnak a nagy irodalmakra s elsősorban a franciára kell irányítania a figyelmét) jegyében bontakozott ki.

¹⁵ Legjobb tudomásunk szerint e törekvések román vonatkozásainak feldolgozására még nem történt kísérlet. CĂLINESCU irodalomtörténete akkoriban (1941) nem tárgyalhatta e problémakört mai igényünknek megfelelően. Ezt a hiányérzetet csak részben enyhíti a *Viața Românească* legutóbbi számának (1964. 2.) *Miscellanea* rovatában AUREL BARANGA tollából származó, Tristan Tzararól szóló rövid értékelés.

Az avantgardista folyóiratok közül kiemelkedő az *unu* (egy), amelyet 1928-ban Dorohoiban alapítottak, majd Bukarestbe helyeztek át. Szerkesztője Saşa Pană nevű orvos s munkatársai között találjuk Ilarie Voronca, Ion Călugăru, Beniamin Fundoianu írókat, Maxy, Perahim, Herold festőket. A munkatársak jórésze, belátva az ilyen lázadás értelmetlenségét, később csalódottan hátat fordít az avantgardizmusnak s a haladó írókhoz csatlakozik. Az avantgardisták kiáltványa azért érdekes, mert dadaista, futurista, szürrealista elemeket tartalmaz: „Olvasó, tetvetlenítsd agyadat / ordítás a dobhártyádban / repülőgép / t. f. f.-rádió / televízió / 75 HP / marinetti / breton / vinea / tzara / ribemonts-dessaigues / arghezi / brîncuş / theo van doesburg / hurrááá — ég a könyvtárak makulatúrája / Krisztus e. és u. / 123456789000000 / vagy hizlalja a patkányokat. . .”: ebben a stílusban folytatódik a kiáltvány. Lapjukban az álmok jelentését magyarázzák (emlékezzünk csak Boiffard, Éluard és Vitrac előszavára: egyedül az álom engedi át az embernek a szabadság minden jogát), kusza értelmű epigrammákat írnak s riportokat közölnek, amelynek szerepét nagyra értékelik: „Le a költőkkel! Jőjjön az, akinek ezer szeme, ezer füle, ezer távirata, ezer tolla, ezer kifejezése, ezer pisztolya van, jőjjön az igazi költő. Jőjjön a Riporter!” Az ösztönök szabadjára engedése mellett szállnak síkra s előszere-ttel vesznek át más lapokból a nemiségre, vérfertőzésre stb. vonatkozó tudósításokat. Néhol fontos híradásokat közölnek (gondoljunk csak itt a *La Révolution Surréaliste* röpcéduláira!): „Ne dobja el rossz verseit. Szerkesztőségünk elfogad retusálásra rossz verseket is, amelyeket kívánatra bármilyen stílusban átírnak. Teljes diszkréció, biztos siker. Szavanként 1 lej”. De kíméletlenek is tudnak ám lenni az arriere-garde-dal, ellenfeleikkel szemben, akiket kritikai írásaikban kényszerzubbonyba, hűtőszekrénybe vagy akváriumba való imposz-toroknak minősítenek.

Az avantgardista költők sorában előkelő helyet foglal el a dadaizmus európai atyja, a nemrégiben elhunyt Tristan Tzara. A későbbi szürrealista költővel, Ion Vineával karöltve 1912-ben elindítja a *Sîmbolul* (Szimbólum) c. folyóiratot s az első világháború után a *Contimporanul* c. avantgardista folyó-iratot. 1916-ban alapítja meg Zürichben a dadaizmust (az elnevezés a dada-vesszőparipa szóból származik, amelyet a taláalomra felüött Larousse-ból nyert) s amelynek alkotó módszerét maga Tzara így jelölte meg: Vegyetek egy újságot s egy ollót, válasszatok ki egy cikket, vágjátok ki a szavakat, dobjátok ezeket egy zsákba, keverjétek össze s a kihalászás rendjében rakjátok össze a költe-ményt. Románul írt verseiben (1912–1915) a szimbolista irányzat híve s könnyed líraisággal finom hangú költeményeket ír, amelyekben formaruhába öltözött intézeti lánykáról, hangulatos intérier-ről, ódon temetőről szól. Dada-ista költeményei után a harmincas években a realizmus útjára lép, majd a francia ellenállás egyik szervezője.

A magukat hermetikuskoknak nevező írók elnevezésüket Hermész Kiszme-gisztosztól, illetve az egyiptomi misztikus tanításokról szóló iratoktól kölcsö-nözték. A román hermetizmus alapítója Ion Barbu s költészete híven tükrözi az irányzat törekvéseit. *Csoport* (Grup) c. verse első olvasásra zavaros szóhal-maznak, érthetetlen abrakadabrának tűnik, ámde az eszmetársítás segítségével sikerül megfejteni az irányzat eszmeiségéről árulkodó lényegét: az emberi elme képtelen behatolni a létezés titkaiba, amelyeket egyedül az égi hatalmasság tart kezében. Barbu költészetében lépten-nyomon visszatérő motívum az „oltár”, „mennysország”, „tömjén”, „angyalok” stb. s ahogyan ezt találóan jegyezte meg T. Vianu: költőnk „a dolgoknak másvilági fényt kölcsözöz.” Barbu azon-

ban nagy formaművész, ragyogó plasztikus képei, páratlan megjelenítő ereje és tömörsége a nagy költők sorába emeli.

Az avantgardisták táborának egyik legszínesebb egyénisége Ilarie Voronca. Költészete több modernista irányzat gyűjtőmedencéje. *Ulise* (1928) c. verskötetéről Călinescu állapította meg, hogy formalizmusa, a központosítás mellőzése, az igék halmozása a futurizmushoz, a képek önkényes párosítása, az értelem kikapcsolása a dadaizmushoz közelíti. Valójában az impresszionizmus módszerével dolgozik, pillanatnyi benyomásait, röpke hangulatait rögzíti. Képeiben az önkényes asszociációk, a metaforák halmaza nehezíti a megértést.

A rendkívül tehetséges Beniamin Fundoianu a költészet megszállottja volt, aki hitt abban, hogy az élet nagy problémáit, azokat is, amelyek előtt „a metafizika és az erkölcstan lehúzták a rolót”, a költészet tudja megoldani. Fundoianu verseinek tematikája okán — bukolikus verseiben falusi esőről, pompázó növényekről, illatos szénáról, ringó búzamezőkről, hazatérő csordákról, hangulatos borpincékről, a patriarhális élet örömeiről stb. szól — a tradícionalisták közé sorolták. Véleményünk szerint ez nem indokolt, mert költői képei, amelyekben az önkifejezés jut túlsúlyra, az álomszerű állapot, váratlan asszociációi a szürrealistákhoz közelítik. *Összetört bennem az egész szőlőhegy* (A spart în mine toată podgoria), *Milyen egyszerű az alkony* (Ce simplu e amurgul) c. költeményei — többek között — meggyőzően tanúskodnak erről. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy ez nála az „écriture automatique” ismérveit távolról sem meríti ki.

A fentiekben megkíséreltük sommáznai a két világháború közötti korszak főbb irodalmi irányzatait, végig figyelemben tartva a múlt tradícióinak folytatását s az új utak, új módszerek bevezetésére irányuló törekvéseket. Tartozunk még végezettel azzal a megállapítással, hogy a tárgyalt korszak irodalomkritikájának vizsgálata külön tanulmányt érdemel s rendkívül hasznos tanulságokat rejt.¹⁶

IRODALOM

- DEMOSTENE BOTEZ: Mihai Codreanu-schiță în creion. Uo. 126—134.
 MARIN BUCUR: Ionel Teodoreanu. Viața Românească, 1963. 6—7. 390—402.
 G. CĂLINESCU: Istoria literaturii române. București. 1941. 605—688.
 MATEI CĂLINESCU: Ion Minulescu, poetul. VR, 1963. 6—7. 234—247.
 OV. S. CROHMĂLNICEANU: Ion Barbu. Uo. 248—263.
 RODICA MANIU: Adrian Maniu. Gazeta Literară, 1963. 6.
 NICOLAE MANOLESCU: Gib I. Mihăescu. VR, 1963. 6—7. 283—302.
 DUMITRU MICU: Ion Minulescu. Contemporanul. 1963. V. 10.
 AL. OPREA: Particularități ale povestirilor lui Panait Istrati: Moș Anghel și Chira Chiralina VR, 1963. 6—7. 318—338.
 MIHAIL PETROVEANU: Adrian Maniu. Uo. 264—282.
 AL. PIRU: Particularități ale realismului critic românesc dintre cele două războaie. Uo. 157—162.
 EUGEN SIMION: Forum sau „Turn de fildeș”? GL, 1962. 18. sz.
 EUGEN SIMION: Critica ideologiei și a literaturii „trăiriste” în presa democrată a vremii. VR, 1963. 6—7. 163—178.
 N. TERTULIAN: Lucian Blaga. Uo. 6—7, 10, 11. sz.

¹⁶ Első lépésként TUDOR VIANU, MIHAIL RALEA, PERSPESCIUS, valamint EUGEN LOVINESCU kritikai munkásságának szintézise lenne a feladat.

Expresszionizmus a jugoszláv irodalomban

A „jugoszláv” irodalmon legtöbbször valamennyi jugoszláv nép irodalmi örökségének összességét értjük. A sajátos történelmi körülmények következtében egészen 1918-ig, vagyis az első világháború végéig külön-külön fejlődött a szerbek, horvátok, szlovének és macedónok nemzeti kultúrája és irodalma. E fejlődésben elég sok érintkező és közös mozzanat akadt, emellett azonban a különbségek is nagyok voltak.¹ Csak az első világháború után, az egységes államban — Jugoszláviában — kerül sor a jugoszláv népek egymásközi, s egymás szellemét kölcsönösen átjáró hatására s együttes növekedésére minden téren, így a művelődés és művészet terén is. Ezt követelték és tették lehetővé a közös életérdekek és életkörülmények is. Ezt a természetes fejlődést még a sovinizmustól terhes társadalmi rendszerből származó kedvezőtlen hatások sem tudták megakadályozni, sem pedig az egyes irodalmi nyelvek: a szerbhorvát, szlovén és az akkor el nem ismert macedon nyelv különbsége. A történelmi körülmények, a szubjektív törekvések és a korábban létrejött alapok lehetővé tették, hogy a két háború közötti időszakban, a „jugoszláv irodalom” fogalma egységesebb tartalommal telítődjék.

Az egyes alkotók, csoportok és egész irodalmi mozgalmak törekvéseiben, aktivitásában és együttműködésében az a felfogás nyilvánult meg, hogy azoknak a nemzeti jellegű színeknek, amelyek a szlovéneknél és macedonoknál elsősorban a nyelvben tükröződnek, semiképp sem szabad az írókat egymástól elválasztaniuk. Ez konkretizálódott valamennyi jugoszláv nemzetiségű és ama kevés számú macedon író együttműködésében, akik a belgrádi, zágrábi, a ljubljanai és más folyóiratokban közreműködtek. Sőt együttes erővel folyóiratokat is indítottak, mint például a *Književni jug* (Irodalmi dél) és a *Zenit* címűt Zágrábban, valamint a *Nova literatura* (Új irodalom), *Danas* (Ma) és a *Naša stvarnost* (Valóságunk) címűeket és másokat Belgrádban. A jugoszláv népek közötti együttműködést és egybeseregést főleg azok a folyóiratok áptották, amelyeket a leghatalmasabb írók alapítottak és szerkesztettek. Történtek olyan kísérletek, hogy jugoszláv jellegű évkönyveket is szerkesszenek, mint amilyen például a *Knjiga drugova* (Elvtársak könyve), amelyben a szlovéniai

¹ PAVLE POPOVIĆ a Szerb Akadémián A jugoszláv irodalom, mint egységes egész c. székfoglaló beszédében vizsgálat tárgyává tette a „jugoszláv irodalom” fogalmát, a legkorábbi időktől a XIX. sz. első feléig. — P. POPOVIĆ: Iz književnosti — III” (Az irodalomról) — Beograd, 1926. 1—55.

munkatársak versei szlovén nyelven jelentek meg.² A rendőrség ezt az almanachot betiltotta, a szerkesztőket és egyes munkatársakat pedig elítélték. Sőt egyes írók évekig más nemzetiségű körben éltek, mialatt ottani írotársaikkal és irodalmi folyóirataikban természetszerűen alkottak. Íme, néhány fontosabb név: a horvát Otokar Keršovani, Miroslav Krleža és Gustav Krklec sokáig Belgrádban élt, a szerb Novak Simić, Milan Ćurčin, Ljubomir Micić és Oskar Davičo Zágrábban, a szlovén Alojz Gradnak Zágrábban és Belgrádban és így tovább.

Az irodalomban megnyilvánuló jugoszláv szellemet gondosan ápolták az irodalom művelőinek azok a leghaladóbb alkotóerői, akiknek a társadalmi mozgalmakban volt széles alapjuk s kaptak onnan támaszt. Emellett azonban nem szabad szem elől téveszteni, hogy olyan írók és irodalmi mozgalmak is voltak, akik és amelyek hozzájárultak ahhoz, hogy az irodalomban a jugoszláv szellem legyen uralkodó, habár társadalmi és eszmei irányuk nem is volt haladó jellegű. A szociális irányú irodalom, amelynek művelői a marxista eszméket képviselték, úgy ápolta a jugoszláv gondolatot, hogy (különösen a hivatalosan el nem ismert macedónoknál) egyúttal teljes tiszteletben tartotta és kiemelte a nemzetiességi jegyet. Ez összhangban állt a haladó szellemű társadalmi erők törekvéseivel és elősegítette azt a harcot, hogy az egységes Jugoszlávia keretében a nemzetiességi kérdés helyes megoldásra jusson.³ De más íróknál és irodalmi mozgalmaknál is, mint amilyen az expresszionizmus, a zenitizmus és szűrrealizmus volt, szembeállították a törekvések, amelyek a jugoszláv eszme megőrzésére és megvalósítására irányultak, noha más eszmei pozíciókból.

Az expresszionizmus a zenitizmussal együtt, amely — főleg a szerb irodalomban — még „modernizmus” néven is ismeretes, az első olyan egységes irodalmi mozgalom, amely felöleli a szerb, horvát és szlovén irodalmat. Ezek az irodalmak ebben a mozgalomban közelebb jutottak egymáshoz és általános jugoszláv jelleget nyertek, habár lényegében a jugoszláv gondolatot nem mint eszmei-társadalmi célt tekintették s képviselői ezt a gondolatot nem is mint crédójukat hangsúlyozták. Ennek a látszólagos ellentmondásnak a magyarázata a mozgalom keletkezésében és sajátosságaiban található.

Néhány évvel azután, hogy az expresszionizmus mint művészeti mozgalom Németországban gyökeret vert, Jugoszláviában is — elsősorban a horvát és a szlovén irodalomban — felbukkannak művelői, akiknek törekvéseiben és alkotásaiban a legmodernebb irodalmi irány jegyei mutatkoznak: a magányosság, a megnemértettség, az anyagi alárendeltség, az élet valóságaival való érintkezés keltette sebek fájdalma s hasonlók. A megnemértettség és magányosság érzése az idegek megtépettségét és a nagy hangulatvibrációkat is magával hozta, ez pedig különleges művészi kifejezést követelt, amelynél nyomban nyilvánvaló volt, hogy eltér az irodalmi elődök „művészi harmóniájának” addig megállapított normáitól. Az új szöfűzések, képek, metaforák, az új hang, előadásmód, az anyag elosztása mind kevésbé volt alárendelve a művek világosságának, a kollektív logikának és közérthetőségének, mert elsősorban ama emberi lény elátkozottságának és szörnyű kinasztitottságának

² Almanah najmladjih jugoslovenskih socijalnih liričara — Knjiga drugova, Kikinda, 1929. — (A legfiatalabb jugoszláv szociális lírikusok almanachja — Elvtársak könyve.)

³ A jugoszláviai politikára, kultúrára és irodalomra befolyást gyakorolt a Fédération Balcanique c. folyóirat (Wien, 1925.) amely a Komintern védnöksége alatt jelent meg s a direktívákat továbbította.

érzelmeit engedte szabadjára, aki a saját bensőjében vájkál, hogy önmagát kifejezze. A tudatos emberi cselekvések mellett a tudat alá gyűrt látomások is aktivizálódnak, hogy minél közelebb jussanak az élet lényegéhez. Közvetlenül a tiltakozásnak egy formája volt ez az életkörülmények és a kor ellen, amelyek mindinkább fenyegették és a pusztulás felé taszították az embert. A tiltakozás és elkeseredés egyenes, közvetlen kimondása kevés esetben történt. A reagálásnak ez a módja fájdalmasan érthető volt, hiszen ezzel a társadalomban uralkodó vak elemi erő nyilvánult meg, amely az emberi fajt pusztulással fenyegette. Nagysága abban az őszinte és állhatatos törekvésben rejlett, hogy erre az erőre rámutasson és megfékezését elősegítse.

A művész reagálása arra a helyzetre, amelyben az akkori társadalmi történések közepette állt, teljes mértékben az élet benyomásainak volt alárendelve; inkább egyéni érzéseire és hangulataira épített, semmint logikus és objektív analízisre. Az egyéniség eruptív érzései és belső rémképei, melyek a tudatalatti impulzusokkal szokatlan víziókat hoztak létre, csodálatos szófűzésekbe ömlöttek, új kifejezések keresését követelték, megszabadultak a rímek és ritmusok bilincseiből s a műben az ünnepi pátoztól a sikolyig ívelő hangskálát teremtették meg. Ezekkel az újdonságokkal kezdte meg harcát a fiatal írónemzedék elődei felfogásának hegemoniája ellen. Miközben az élet iránt tanúsított saját költői reagálásuk közvetlenségét propagálták s a szokatlanságot fogadták el, mint az önkifejezés stíluseszközét, tagadták a költői szépségformák fennálló rendszerét s a naturalista vallomás és utánzás anyagi formáihoz való ragaszkodást, amelyeket az előző mozgalmak és iskolák többsége ápolt és fejlesztett ki az impresszionistákkal és szimbolistákkal együtt. A fiatalok irodalmi forradalmároknak kiáltották ki magukat s olyan célkitűzéseket fogadtak el — mint a német expresszionisták —, hogy semmiféle olyan programot nem tűrnek, amelynek alkotóművészetüket alárendelnék és ezzel korlátoznák.⁴ Az expresszionista mozgalom megvizsgálásánál az igazi művészeknek abból az alapvető motívumából kell kiindulni, hogy alkotásukkal az ember felszabadításáért harcolnak. A modern áramlatokhoz tartozók ezt az elvet helyezték előtérbe.⁵ Az ő elképzelésükben azonban ez az ember általánosított, ködös és imaginárius alak volt. Természetesen világképük, művészi teljesítményük határa és megformálása alkotóerejüktől s azoktól az utaktól és módoktól függött, amelyek felhasználásával indítékaikat megvalósították.

Ha az expresszionizmusnak az egyes irodalmi központokban való megjelenését vetjük egybe, azt lehet mondani, hogy hívei először Zágrábban, Donadini *Kokot* (Kakas) c. folyóiratának munkatársai körében bukkantak fel (1916); ezután eszméiket A. B. Šimić *Vijavica* (Hóvihar 1917—19) és *Juriš* (Roham, 1919) c. folyóirataiban fogadták el és propagálták, s ez a fonal részben M. Krleža *Plamen* (Láng) c. folyóiratában húzódtott tovább.⁶ Az első világháború teljes fellángolásának idején azokat az írókat, akik az egymás után megjelenő folyóiratok körül csoportosultak, határozott háborúellenes szellem járja át. Írásaikra az a költői elragadtatás és idegfeszültség

⁴ PAUL PÖRTNER: *Literatur Revolution 1910—1925*. Mainz, 1960. 4—7. (Wilhelm Emrich — Előszó)

⁵ *Zenit*, 1921. 1. sz. LJUBOMIR MICIĆ az Ember és művészet c. programadó cikkében ezt mondja: „Ember — ez a mi első szavunk.”

⁶ *Književnost i jezik* (Irodalom és nyelv) 1957, 3—4 sz. 83—94. K. GEORGIJEVIĆ: O impresionizmu i ekspresionizmu (Az impresszionizmusról és expresszionizmusról).

jellemző, amely intenzitásával és vibrációival azoknak az embereknek érzelmi jegyeivel és lelkiállapotával határos, akiket kitaszítottak a világból. Alkotóművészetük látható jelei a költészetben a szabad vers, a prózában pedig a líraiság. A líraiság a „modernnek” irodalmi mozgalmának prózájába is behatolt és sok ellenzést váltott ki. Az expresszionista prózában azonban polgárjogot nyert és egészen napjainkig fennmaradt.

Ha a háborúellenes hangulat lényegét vizsgáljuk, amely a modern írók műveinek uralkodó társadalmi tényezője, hangsúlyoznunk kell, hogy az nemcsak a pacifista lelki beállítottság kifejezése, és eredménye és a szerzők általánosan emberi törekvése volt, hanem legalább ugyanennyire, ha nem nagyobb részben abból a társadalmi valóságból is fakadt, amelyben az alkotók nemzeti érdekei és intim érzelmei is fenyegető veszélybe kerültek. Mivel az írók osztrák-magyar alattvalók voltak, a körülmények következtében a háborúban — a fronton — azoknak az oldalán harcoltak, akiket a horvát nép ellenségeinek tekintettek, ugyanakkor pedig az ellen a szerb nép ellen, amelyhez érzelmileg és történelmileg közel álltak. Az alattvalói kötelesség és az egyéni érzelem összeütközésbe került egymással. Ebből származott aztán, hogy bár hajlamuk szerint, látszatra közel álltak az expresszionista mozgalomhoz, egyes írók nemhogy nem ismerték el ezt a hasonlóságot, hanem a különbség érzése következtében lényegében tagadtak meg minden kapcsolatot az expresszionizmussal. Mivel legközvetlenebb társadalmi rokonszenvük közvetlenül kapcsolódott a társadalmi valósághoz és egybevágott nemzetközösségük álláspontjával és ellenállásával, ezért ellenkezett a szubjektív elszigetelődéssel, mint a pacifista tiltakozás passzív módszerével. Ulderiko Donadini és Miroslav Krleža kijelentették, hogy nézeteik nem kapcsolódhatnak az expresszionista felfogáshoz.⁷ Nem felelt meg nekik az expresszionista szubjektívizmus és elszigetelődés, amelyek a szellemi szférák és kozmikus látomások felé nyitottak utat, mert ez azt jelentette volna, hogy a korszerűség aktuális kérdéseitől kell elszakadniuk.

Alighogy a modern felfogás behatolt irodalmunkba, fiatal íróink mindjárt kezdetben annak a meggyőződésüknek adtak kifejezést, hogy nem értenek egyet az irodalmi alkotó módszer régi irányvonalával. Ulderiko Donadini, Antun-Branko Šimić, Miroslav Krleža, Josip Kulundžić, August Cesarec, Gustav Krklec és mások közös vonása a költői hagyományellenesség volt. Egyéb ismertető jegyeik, melyek többé-kevésbé kifejezésre jutottak náluk, s amelyek arra mutattak, hogy az expresszionista költészet bizonyos elveihez közel állnak, inkább alkotó természetük és affinitásuk eredményeként jelentek, semmint programszerű irányvonalként és következetességgként. Ezért kezdetben 1916-tól 1918-ig inkább úgy lehet beszélni róluk, mint irodalmunk modern áramlatainak hírnökszerű jelenségeiről, semmint egy kialakult jellegű irodalmi mozgalom csoportjának tagjairól.

A szlovének között az úgynevezett „átmeneti generáció” egyes tagjai szintén új tartalmat és új kifejező eszközöket kerestek és alkotásuk ismertető jegyeivel az expresszionizmushoz közeledtek, mint például Stanko Majcen, Joža Lavrenčič, s részben France Bevk, Alojz Gradnik és más fiatal írók, akik a század második évtizedében a *Dom in svet* (Haza és nagyvilág) c. szemle köré gyülekeztek. A harmadik évtized elején tűnik fel Tone Seliskar, Miran Jarc és Anton Podbevšek. A modern áramlatok legteljesebb kifejeződését

⁷ Uo.

azonban a *Tri labodje* (Három hattyú) c. folyóirat közleményeiben érezhetjük. Ez már a modernista mozgalmak legteltesebb kivirágzása volt a jugoszláv irodalomban. Álláspontjuk és alkotó művészetük alapvető jegyei sokban hasonlatosak a horvát íróknál már említett jegyekhez. Kissé különlegesebb sajátosságként jelentkezik a hangsúlyozott szociális vonás Tone Seliškar műveiben és Miran Jarc későbbi írásaiban.

A szerb íróknál az expresszionizmus csíráit csak az első világháború befejezése után, tehát 1919—1920 körül találhatjuk meg. Kivétel csak néhány olyan író volt, aki a szerb állam határain kívül született vagy élt s a háború idején nem szolgált hadseregben, mint pl. Dušan Vasiljev. A honvédő háború súlyos időszakában Szerbia írói testben-lélekben teljes elkötelezettséget vállaltak az ország szabadságáért és létéért folytatott harcban. Körülményeik nem engedték meg, hogy a világ irodalmi forrongását rendszeresen figyellemmel kísérjék, s ha sikerült is egy kis időt szakítaniuk az alkotómunka számára, életkörülményeik a konkrét hazafiasságot és harciasságot kényszerítették rájuk, s ez, mint a legerőteljesebb lelki elragadtatás, valamennyi, a háborúban részt vevő nemzedék íróinak többségét egy táborban egyesítette. Így alkotómunkásságuk hangja ellentétben állt azzal a háborúellenes hangulattal és rezignációval, amit a modern irodalmi törekvések hoztak magukkal.

Az első világháború befejezése és Jugoszlávia megalakulása után hamarosan létrejött a három irodalmi középpont: Zágráb, Ljubljana és Belgrád, melyeknek a fiatal alkotók eszmei és esztétikai álláspontjukkal és műveikkel sajátos jelleget adtak. Minden kifejezett hagyományellenességük mellett is ezek az írók a fontosabb háború előtti irodalmi jelenségekből nőttek ki, amelyek bizonyos fokig már önmagukban is az elődök irodalmi alkotásmódjának tagadását jelentették, s közülük egyeseket már saját kortársaik is proskribáltak. Ezek közé tartozott Matoš és a horvát Modern mozgalom, a szlovén Modern, valamint az úgynevezett szerb dekadensek: Pandurović és Dis. A szabadságért és a délszláv eszme politikai síkon való megvalósításáért folytatott harc friss diadala elősegítette, hogy ezek az irodalmi központok, főleg pedig Belgrád és Zágráb, amelyek között nem volt nyelvi akadály, s amelyek felé a legnagyobb területek gravitáltak, valamennyi terület és valamennyi jugoszláv nemzetiség íróit magukhoz vonják. Néhány régebbi folyóiraton kívül Belgrád, Zágráb, Ljubljana s valamivel később Sarajevo is egész sor hosszabb-rövidebb életű folyóiratot kaptak. Mint mindig, ezek a folyóiratok most is fókuszai és melegágyai voltak az irodalomban mutatkozó sajátos eszmei és esztétikai felfogásoknak. Így például a felsorolt folyóiratok mellett, amelyek a modern szellem zászlóvivői voltak, Zágrábban, 1920-ban, új irodalmi szemlét indítottak, a Zenitet. (Első száma azonban csak 1921 februárjában jelent meg.) A Zenitben azt jelentik be a szerkesztők, hogy a XX. század harmadik évtizedébe az expresszionista elvek szellemében s azok nyílt propagálásával lépünk. „Belépésünk a huszadik század harmadik évtizedébe, a művészet révén az emberségért folytatott harc legyen”, — írta a folyóirat bevezetőjében Ljubomir Micić, a szerkesztő. „A mi gyötrődő nemzedékünk kihal. Letiporták és elpusztították. A háború rőt furiájának kísértete gonosztevő karmaival mindannyiunk és az emberiség millióinak számára temetőt vajt ki”.⁸ Nyilvánvaló, hogy a háború következményeinek nyomait ott hagyta a háború utáni ember hangulatán és ez a művész szenzibilizálásának révén

⁸ Zenit, 1921. 1. sz. 1.

kissé drasztikusabban kerül felszínre. Jellemző, hogy ez az irodalmi hangulat bekapcsolódik a történelmi és nemzeti keretekbe, mert a háború iszonya mellett azt a fogadalmat is hangsúlyozza, hogy minden körülmények között meg kell őriznünk a jugoszláv egységet: „Új fáklyát emelünk a magasba, hogy világítsa Jugoszlávia sötétségében”, hangzik a felkiáltás a Zenitben.⁹ Ennek rovására azonban nem hanyagolják el a nemzetköziség eszméjét s a folyóirat köré nemcsak Jugoszláviából gyülekeznek össze a munkatársak, hanem Ausztriából, Csehszlovákiából, Lengyelországból, Németországból, a Szovjetunióból, Franciaországból és más országokból is. A munkatársak ilyen széles köre alapján nyilvánította ki Micić, hogy „a zenitizmus európai mozgalom”. Mindenesetre ez a folyóirat, mint jelenség roppant érdekes. Munkatársai a modern felfogású irodalom már kipróbált hívei. Micić ama jelszava mellett gyülekeztek egybe: „Az impresszionizmus a léleknek az a parancsoló szükségszerűsége, hogy a művészi alkotásban a legerőteljesebb kifejezésre jusson. A zenitizmus, mint a szellem és lélek inkarnációja is a művészi alkotásban megnyilvánuló legmagasabb fokú kifejezés parancsoló szükségszerűsége. A zenitizmus törekvés a *legmagasabb* fokú forma megalkotására. A zenitizmus absztrakt metaforizmus expresszionizmus”.¹⁰ A folyóiratnak a következő jugoszláv munkatársai voltak: Boško Tokin, Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, Stanislav Vinaver, Virgil Poljanski, Dragan Bubić, Dragan Aleksić, Marko Ristić, Milan Dedinac és mások. Az európai nevű írók közül leggyakrabban: Ivan Goll (Párizs), Josef André Kalmer (Bécs), Anatolij Lunacsarszkij (Moszkva), Vlagyimir Majakovszkij (Moszkva), Kassák Lajos (Bécs), Alekszandr Blok (Párizs), Herwarth Walden (Berlin) és mások nevével találkozhatunk. Többségükben tehát már ismert expresszionisták, s közöttük Herwarth Walden, e művészeti irányzat elindítóinak egyike.

A Zenit belgrádi munkatársai, akik számszerű többségben voltak, még a belgrádi „*Művészek csoportja*” elnevezésű irodalmi körben is tevékenykedtek s a modern irodalom bizonyos híveit is maguk köré gyűjtötték. Tevékenységük 1920 körül manifesztumok írásában, művészeti álláspontjuk magyarázatában és publikációk kiadásában nyilvánult meg, de az alkotó eredmények sem maradtak el. E munkának szervezett irodalmi mozgalom jellege van s a modern írók legjelentősebb jugoszláv csoportját képviseli, Belgrádot pedig a legerősebb expresszionista központtá avatja Jugoszláviában. Az új áramlatot belgrádi irodalmi körökben az általánosított és pontatlan „modernizmus” néven ismerték.¹¹

A „Művészek csoportja” legaktívabb tagjai álláspontjukat és irodalmi felfogásukat azzal a nyilvánvaló igénnyel fejtették ki, hogy irodalmi iskolát alakítsanak. Sibe Miličić és Miloš Crnjanski a *Srpski književni glasnik* (Szerb Irodalmi Hírnök) hasábjait használták fel dobogónak, s míg az előbbi *Egy kivonat, amely program is lehetne* c. tanulmányát tette közzé, az utóbbi *Szumatra kommentárjai* címen írt. Stanislav Vinaver *Az expresszionista iskola kiáltványa* címen írt cikket.¹² Síkraszállnak az új alkotó lehetőségek kihasználásáért,

⁹ U.o.

¹⁰ U.o. 2.

¹¹ L. A két háború közti „modernizmus” vagy expresszionizmus a szerb irodalomban c. művet. — Opera slavica (Göttingen), 1963. 143—150.

¹² Srpski književni glasnik, NS, 1920. 3. sz. 193. (Egy kivonat, amely program is lehetne — Jedan izvod koji bi mogao da bude program.); I. m. 4. sz. 262 (Komentar Sumatre). STANISLAV VINAVER: Gromobran Svemira (A világegyetem villámhárítója) Beograd, 1921 2—38.

melyeket kifejtett elveik nyújtanak — az élet és irodalom kaptafaszerűvé vált törvényeinek elvetéséért, eredeti világképek és új, szabad kifejezések megteremtéséért. „Nincsenek változhatatlan értékek!” mondja Crnjanski. „A banális négyyszög s az unalmas versmérték dobszava nélkül az extázis tiszta formáját nyújtjuk. Közvetlenül! Megkíséreljük, hogy a hangulat változó ritmusát fejezzük ki, amit már régen előttünk felfedeztek! Hogy a gondolat pontos, minél spirituálisabb képét adjuk! Hogy álmaink és sejtéseink valamennyi lebegő színeit vegyük igénybe, a dolgok eddig megvetett és holt hangját és suttogását.”¹³ Azt kívánták, hogy tudatuk és érzéseik lázálmaait hozzák felszínre, amelyek intuitív és tudatalatti impulzusokkal keverednek, abban a nézetben, hogy így tudják nyújtani az emberi egyéniség teljes egészét. S ezzel ünnepélyesen kinyilatkoztatott céljuk véget is ér. E tettük társadalmi célszerűségéről nem sokat beszéltek. Az ember szellemi felszabadítását fölébe helyezték az anyaginak s „a kozmikus szeretet nagy költészetét” képviselték, amelyben a társadalmi ellentmondások nem lesznek láthatók.¹⁴

A belgrádi expresszionizmus fejlődésének útja a „Művészek csoportjától”, az „Alfa—belgrádi irodalmi együttesig” és az „Albatrosz könyvtárig”, amely a *Kritika* folyóiratban¹⁵ megnyilvánuló kollektív fellépésig e mozgalom legteljesebb irodalmi teljesítménye, a *Putevi* (Utak) és a *Svedočanstva* (Tanúságtételek) c. folyóiratokban folytatódik, amelyek körül a háború utáni újabb nemzedékek alkotóerői gyülekeztek. S ha a modern irodalmi áramlatok belgrádi köre a többi irodalmi központhoz viszonyítva egy kis késéssel is kezdődött, annál magasabbra lángolt fel és terjedt, és új eszmék felnövésének alapjául szolgált. Az újítások közül legerőteljesebb visszhangja a szürrealista felfogásnak volt, amely köré a fiatalabb írók csoportja gyülekezett és munkálkodott; ez a csoport az ún. „modernisták” sorából vált ki és teremtett külön mozgalmat. Mindazonáltal az expresszionista eszmék hatása egészen a harmadik évtized végéig erősen érezhető.

A ljubljanaí, zágrábi és belgrádi fiatal írók csoportja 1926—28-ban Herwarth Waldennel talált kapcsolatot s munkáikat, amelyek a már idejétmúlt eszmék visszhangjai, az egykori központi expresszionista folyóiratban, a *Der Sturm*ban teszik közzé: Jovan Popović, Risto Ratković, Rade Drainac, Pave Starčević, Tone Seliskar és mások. Herwarth Walden a folyóirat egész részeit engedi át jugoszláviai munkatársainak, egy ízben pedig a folyóirat egy teljes számát a szlovén munkatársak írásai töltötték meg.¹⁶ Az expresszionista törekvéseknek ezekben a végvonaglósaiban észrevehető, hogy a művészet új értelmezéseibe olvadnak bele. A régi eszmék, minden pozitív hozzájárulásuk ellenére is, már fékező erővé, túlélt hagyománnyá és a tagadás eszközeivé válnak.

Véleményünk szerint az *Alfa — belgrádi irodalmi együttes*, a Zenit belgrádi megjelenésének időszaka (a folyóirat később Belgrádban jelent meg), valamint a ljubljanaí Tri labodje megjelenése, vagyis az 1920—23 évek képviselték azoknak a modern irodalmi törekvéseknek legnagyobb fokú intenzitását és legmesszebbnemő teljesítményét, amelyekben egy szélesebb körű költői generáció

¹³ Srpski književni glasnik — NS, 1920. 4. sz. 262.

¹⁴ I. m. 3. sz. 193.

¹⁵ *Kritika* Zagreb, 1921. 11—12 sz. Az egész kettős számot az Alfa—belgrádi irodalmi közösség tagjai töltötték ki.

¹⁶ Erre DR FRAN PATRE prof. hívta fel a figyelmet, 1955-ben, amiért köszönetet mondok.

vert gyökeret. Az új művészi áramlatok képviselői ebben az időben már kiharcolták helyüket az irodalmi közvéleményben, kialakították saját, noha kisszámú olvasótáborukat, s nagy hatást gyakoroltak a kezdő írókra. Bizonyos tekintetben akkor már megelégedéssel összegezhetjük az előző nemzedék fölött aratott győzelmeiket, akiknek kora az első világháborúval véget ért. Nézetük szerint a hagyományok valamennyi, az új alkotókra gyakorolt erőteljesebb befolyását hatástalanították. Különösen szembetűnő volt az a hatás, amelyet a tehetségesebb irodalmi utánpótlás alkotóira gyakoroltak. Mindamellett bármilyen sokan s bármilyen hangosak is voltak, velük párhuzamosan az értékes írók egész sora fejlődött ki, akik a modernista újításokra, mint bizonytalan támasztéokra néztek s művüket a múltból nyert pozitív tapasztalatokra alapították, miközben az új körülmények között a múlt eredményeit folytatták és fejlesztették tovább. Mindazonáltal a század második és harmadik évtizedében a jugoszláv irodalom fejlődésében a legerőteljesebb szint azok a művek adták, amelyeknek szerzői az expresszionista mozgalomhoz tartoztak, vagy bizonyos szálak ehhez a modern iskolához fűzték őket: Miroslav Krleža *Három szimfónia* (Tri simfonije), A. B. Simić *Átváltozások* (Preobraženja), Miloš Crnjanski: *Itaka lírája* (Lirike Itake) és *Napló Čarnojevićről* (Dnevnik o Čarnojeviću) c. műve, Rastko Petrović: *Perun úr, a villám istenének burleszkje* (Burleska Gospodina Peruna Boga Groma) és versei, Tone Seliškar versei (Trbovlje), Miran Jarc: *Ember és éjszaka* (Človek in noč) c. verseskötete, Anton Podbevšek: *Ember a bombákkal* (Človek z bombami) c. verseskötete és mások. A művek szuggesztív ereje, valamint a bennük megnyilvánuló világkép erőteljessége alkotóik nagy tehetségéről beszél, akiknek e művekkel sikerült a már elfogadott expresszionista elmélet bizonyos hiányosságain és túlzásain felülkerekedniük.

Újdonságukkal és közös fellépésükkel, az ember egyéniségének a művekben megnyilvánuló szétszaggatottságával, s a hagyományok már említett tagadásával a jugoszláv expresszionizmus művelői látszatra egységes irodalmi mozgalmat képviseltek. Az írók eszmei-társadalmi és esztétikai állásfoglalása s ezzel együtt szellemi érdeklődési körük sem volt teljesen egységes.¹⁷ Egy és ugyanabban a mozgalomban különféle irodalmi iskolák neveltjei találkoztak, akár a szlovén vagy horvát modern, vagy a szerb dekadens irányzatból kerültek ki, akár pedig a fejlettebb francia vagy német irodalomelméleti és alkotóművészeti forrásokból merítettek. Tudásukat felhasználva s értelmüket jugoszláv körülmények között fejlesztve, így alkották műveiket, s egymástól eszmei gazdagságukkal és eredeti törekvéseikkel különböztek.

A háború és az ember egzisztenciájára és lelki életére súlyosodó háborús következmények jelentették a legfontosabb társadalmi mozzanatot a jugoszláv expresszionizmus virágzásának idején, s ezek voltak az akkor keletkezett művek alapjai.¹⁸ Az író másként látta az élet lényeges problémáit és az élet pusztulását előidéző okokat. Éppen ez a körülmény mutat rá mindjárt kezdetben arra, hogy e modernista iskolához tartozók között világosan két irányzatot lehetett megkülönböztetni. Az egyik a szellem szférájában kereste a megoldást annak a helyzetnek okaira és megoldására, amelyben a kor embere volt, a másik

¹⁷ STANKO JANEŽ: *Istorija slovenačke književnosti* (A szlovén irodalom története). Samljevo, 1959. 382—407. Janež a szlovén írókat „a szociális líra expresszionistáira” és „kozmikus expresszionistákra” osztja fel.

¹⁸ *Umetnost riječi* (A szó művészete) 1957. 2. sz. 90—94. FRAN PETRE: *Idejnost i izraz ekspresionizma* (Az expresszionizmus eszmeisége és kifejlődése).

minden kirándulása ellenére is saját művészi világának életmegnyilvánulásait úgy kísérte figyelemmel és úgy fejtegette, hogy társadalmi síkon maradt.

Kezdetben különösen nagy volt azoknak az íróknak a száma, akik abban az illúzióban éltek, hogy az emberi lény szellemi oldalának ismeretében, anélkül, hogy tudata és érzései állapotának okait kutatnák, elképzeléseikben olyan platformot teremtenek, amely, ha elfogadják, az emberi természet megváltoztatására gyakorol befolyást. Ezt úgy lehetett volna elérni, ha az érdeklődést az emberek egyszerű humanista törekvéseire és cselekvéseire irányítják. Az így nevelt emberek egymásközti viszonyukban minden ellentmondásosságot, s így a társadalmi ellentmondásokat is megoldhatnák, amelyek pedig a valóságban sok embertelen cselekedet, akció és fájó megrázkódtatás forrásai. Ez a látszatra naiv illúzió abból származott, hogy az alapvető tényezőket, amelyek a társadalmi viszonyokban hatnak, nem látják meg, nem ismerik és nem érzik: annak az akaratnak és érdeklődésnek a hiánya állt fenn, hogy az élet lényegének ezt az oldalát meglássák. A polgári és kispolgári környezetből származó modern írók, akik legtöbbször e társadalmi kategóriák tudatát is átvették, nem vették eléggé szemügyre s nem érezték az emberek társadalmi megoszlását és egyenlőtlenségét, márpedig ezek nagyjában az élet anyagi feltételein alapultak. Ha pedig meglátták őket, mélységük és komolyságuk elől félelmükben önmagukba menekültek, saját tudatukban és tudatalatti világukban vájkáltak, és földrajzi, társadalmi, nemzetiségi és időbeli meghatározottság nélküli, saját imaginárius világukat teremtették meg. Ezekben a kozmikus, utópisztikus látomásokban oldottak meg minden kérdést és pogány, keresztény vagy — ha ezeket, ami gyakran megtörtént, tagadták — más korszerű vagy egyéni mítoszokból kiindulva, hódolatra hívtak fel a mindenható szellem előtt. Ezért mondja S. Miličič, irodalmi nézeteit magyarázva: „Érzelmek magasztosságával, s a világ és az élet nagy koncepcióival a jövő költői nagy dolgokat adnak majd nekünk, amelyek olyan lélekemelők lesznek, mint Dante tiszta és nagy *Vita Nuova*-ja; teli lesznek a szellem és látomások ragyogásával, mint a Paradiso. S ez a magasztos felemelkedés okozza majd, hogy mi, nagyszerű és pompás emberek, lélekben belemerüljünk az emberiség titkaiba és az élet feltáratlan mélységeibe.

A költészet meghozza majd az új vallást... A magasságokba lassan lehet felemelkedni. Ha majd az ember egyszer igazán megszabadul, legalábbis, amennyire ez számára lehetséges lesz, minden anyagitól, az új szellemi költészet is magasba fog emelkedni és az egész világon felhangzik az egyetemes, kozmikus szeretet nagy költészete”.¹⁹

Egy nem létező és lehetetlen világ kozmikus látomásaiért, a szellem erejéért és az egyetemes szeretetért síkraszállva Miličič és elvbarátai valójában koruk időszzerű és veszedelmes kérdései elől magányba menekültek. „A mai művészek hűségeselek maradtak elátkozottságukhoz és magányosan éneklék rettentő egyedülvalóságukat”, — mondja Miličič.²⁰ Ezek azok a pozíciók, amelyekből valamennyi jugoszláv irodalmi központ egyes írói kiindultak, s esszéikben kibontották irodalmi nézetüket, avagy műveikben szokatlan, gyakran utópisztikus látomásokat teremtettek. Például Antun-Branko Šimić korábbi költeményeiben így teremti meg a falusi környezetet (vagyis a dinamikus és ellentmondásos városi valóságból a falu idilljébe menekül), Miroslav

¹⁹ Srpski književni glasnik — NS, 1920. I. kötet, 3. sz. 193.

²⁰ Uo.

Krleža így írja szimfóniáit, amelyekben szintén a természettől mámorosodik meg, Miloš Crnjanski így alkotja meg „szumatrizmusát”, a szigetvilágot, amelynek csendje ellentétes a költőnek a durva valósággal való érintkezésétől, Ljubomir Micić zenitizmust konstruál, hogy „balkanizálja” Európát, Josip Vidmar, Sibe Miličić és Miran Jarc a kozmikusság eszméit fejtik ki, amelynek univerzumában a világ új képének kell megszületnie, és ez valószínűleg ellentétes a mostanival. Tehát csupa kiagyalt világ és sík, legtöbbször egészen távol a valóságtól és emberi törvényeitől. Ezekben a víziókban a képzelet, „látszólag” megoldotta a társadalmi ellentmondásokat, mert nem érzékelhetők bennük egyidejűleg az élet nehézségeinek konkrét visszhangjai. Ezek a világok, mint eszményiek, bizonyos értelemben a törekvések mintaképei és céljai, ebből következőleg mozgató erői is lehetnének. De mivel utópisztikusak és lehetetlenek, ugyanennyire, ha nem még inkább negatívan, demoralizálóan és kilátástalanul hatottak.

Az e körhöz tartozó írók műveinek kifejezésbeli sajátosságai, amelyekké a korábbi, hagyományos, megkövesedett formát széttörték, a szerző felfogásának és érzéseinek voltak alárendelve, s ezért a stílust az egyéniség sérthetetlen szentségének tekintették. A szavaknak titokzatos és mágikus erőt tulajdonítottak, a szószerkezet és metaforák jelentése avatatlanok számára nehezen volt megközelíthető, a leegyszerűsített vagy archaikus mondatstruktúra és szókincs azt sugallta, hogy ilyen módon valami réges-régi kor emberei közölték egymással gondolataikat. Ezen kívül a világ racionális formái, az életfolyamatok és emberi kapcsolatok logikája gyakran pszichikai rémképeknek és a tudatalatti világ kitöréseinek voltak alárendelve. Ebből adódtak aztán azok a benyomások, hogy a művek szokatlanok és a szerző rendkívüli. Ez tette lehetővé, hogy valódi, ígéretes tehetségek mellett igen szerény tehetségű írók, divathajhászok, kompilátorok és szimulánsok is létezhettek, sőt gyakran igen jelentős helyet foglaltak el a mozgalomban. Hangsúlyozni kell, hogy sok olyan szerző, aki a fejlődés kezdetén a kozmikus expresszionizmusnak ehhez a csoportjához tartozott, útja további során belátta azokat a tévedéseket és hibákat, amelyeket addig elkövetett. Közülük egyesek kritikus szemmel pillantottak a megtett útra, elítélték korábbi nézeteiket, megváltoztatták a fiatalágukban elfogadott és gyakorolt magatartást és alkotó munkájuknak új irányt adtak.²¹

A mozgalom másik áramlatához azok az írók tartoztak, akik elfogadták a modern kifejezés újításait és előnyeit, az ember meglátásainak határait a tudatalatti elemeivel is bővítették, de kissé más életfelfogásuk volt, jobban érdeklődtek a társadalmi kérdések iránt, műveikben bővebben foglalkoztak velük és az embereket társadalmi viszonyaik közepette szemléltek. A társadalomhoz való viszonyuk túlnyomórészt saját egyéni tapasztalatukból következett. Megsejtették, hogy az emberi problémákat, az emberek egyes rétegeivel szemben mutatkozó társadalmi igazságtalanságokat, sőt az egyes emberek sok, látszólag szubjektív megterhelésének okát az élet társadalmi síkján kell keresni. Ezek az írók még nem ismerkedtek meg a marxista filozófia tanításaival, amelyek segítségével sok társadalmi jelenség világosabbá vált volna előttük, s nem is fogadták el a munkásosztály állásfoglalását, amely irányt szab-

²¹ ANTUN-BRANKO ŠIMIĆ: Sabrana djela (Összegyűjtött művei) III. kötet 1960. 182–191. Az expresszionizmus és az egész emberiség c. posztumusz cikk (Ekspresionizmi sve do vječanstvo).

hatott volna irodalmi törekvéseiknek. Műveikben a szociális elemek nagyobb-részt csak humánus tiltakozások az élet olyan helyzetei ellen, amelyek fojto-gatják az embert. Elsősorban elégedetlenségüknek és lázadásuknak adnak kifejezést. „Ma a kultúra alkotó Szelleme olyannyira magányos, annyira bezárja a kívülről jövő nyomás és annyira tönkre van téve, hogy egyetlen hangja a sikoly”. — írta A. B. Šimić.²²

A háború idején az összecsapásokból és következményeiből szerzett erőteljesebb benyomások miatt a művekben ritkán lehetett kifejezetten társadalmi színezetű elemekre akadni — azok más érzésekbe és a mű más formáiba olvadtak bele. Erősebben és hangsúlyozottabban először Krležánál jelentkeztek, a *Plamen* c. folyóirat megjelenése idején. Rajta kívül akkor A. B. Šimić és Ulderiko Donadini szentelt bizonyos figyelmet az élet szociális oldalá-nak; ez a két író akkor megtagadta addigi irodalmi útja első, expresszionista fázisát.²³ Mégis Tone Seliškar volt az a legerőteljesebb jugoszláv költő, aki korszerű kifejező eszközöket használt fel arra, hogy gondolatait közölje a dol-gozó ember súlyos helyzetéről. *Trbovlje* c. verseskötetének megjelenése nyomán polarizáció állt be az írók között; akik az expresszionizmus útjainak és tévútjai-nak labirintusában bolyongtak és keresték önmagukat; ezek egyrészt olyan alko-tók, akik bátran szembenéznek a társadalmi igazsággal és írnak róla, másrészt olyanok, akik önmagukkal vannak elfoglalva és nem merik vagy nem akarják az önmaguk és saját koruk között tátongó távolságot áthidalni, hanem egyre inkább kozmikus kódokba vesznek. A. Lunacsarszkij cikkei és V. Majakovszkij versei, amelyek a *Zenit*ben jelentek meg, még inkább hozzájárultak ahhoz, hogy ez a fejlődési folyamat helyes irányt kapjon. Miroslav Krleža, August Cesarec és Stanislav Vinaver, az expresszionista kiáltvány írója a Szovjetunióba utazott. Útjuknak — politikai jelentősége mellett — érezhető irodalmi követ-kezménye volt. Cesarec és Krleža, mint az irodalom társadalmi szerepének legkiemelkedőbb harcosai megtagadták az expresszionizmus eszmei alapjait.

Néhány fiatalabb költő — közülük Rade Drainac és Risto Ratković emelkedik ki — költői inspirációját azoknak az embereknek elbukásából meríti, akiket a társadalom kíméletlenül eltaposott. A szürrealizmus felé hajló írók az osztálytársadalom igazságtalanságait és torzításait tekintik támadásaik tárgyának. De sem az egyik, sem a másik csoport nem találja meg a megfelelő irányt és módot, hogy kritikája az élet szempontjából célszerű legyen. Az érte-lem és cél keresése az alkotók e csoportjának is jellegzetes jegye. Voltak, akik nyomban megtalálták a reális, a valósághoz vezető utat, egyesek pedig csak a szürrealizmuson át jutottak el szociális tartalmú irodalomhoz, mások pedig abbahagyták a versírást.

Az írók társadalmi-eszmei magatartásában egyre világosabban meg-nyilvánuló különbség elmélyítette a széthúzásokat és ellentmondásokat, melyeket az expresszionizmus magában hordozott; ez a mozgalom közeli végét jósolta. Az expresszionizmus összeomlása után munkálói és hívei különféle utakra tértek, amelyek azonban legtöbbször két szélsőség irányában haladtak: a volt expresszionisták vagy a társadalmi haladás harcosai lettek (ez történt elsősorban azokkal az írókkal, akik a szociális tartalmú irodalom felé töreked-tek) vagy pedig a burzsoá érdekek nyílt képviselői felé közeledtek s a társa-dalmi haladás ellenfeleivé lettek. Az írók életrajzának ez az elsődlegesen esz-

²² Uo. I. kötet, 146.

²³ Uo. II. kötet, 182.

mei-politikai oldala elősegítheti, hogy az expresszionizmus egyes olyan aspektusai is láthatóvá váljanak, melyek a mozgalom fejlődésének kezdetén nem tűntek szembe. Társadalmi-eszmei lényegében a mozgalom nem volt homogén. Bizonyos egységesség megmutatkozott az irodalmi kifejezésre vonatkozó nézetekben, de a műveknek ezt az oldalát vizsgáló elmélkedésben a mozgalom ereje ki is merült. Egyes kevésbé ismert emberi létformák megragadása mellett az irodalmi alkotások formai jegyeinek forradalmi megváltoztatására törekedtek. Ez sikerrel is járt, s az expresszionizmus sokban elősegítette a kifejezés-normákról vallott megcsontosodott felfogások megtörését. Az ember bonyolultabb és összetettebb ábrázolása, különösen pedig a lelki életébe és belső világába való behatolás, s a tudatos és a tudattalan bonyolult viszonyának megragadása jelentik az irodalom tartalmi bővítését és gazdagítását.

Az expresszionizmus vizsgálatánál bizonyos értelemben el kell az egésztől választanunk a kiáltványokat és deklarációkat, s külön kell szemügyre vennünk az egyes írók költői és prózai műveit. Az előbbieket az elméleti tételek felállításához, a szerzők kölcsönös közeledéséhez és csoportosulásához járultak hozzá, s hatást gyakoroltak az egyes alkotói alapelvek elfogadására. Mint ilyeneknek megvan a helyük az irodalmi fejlődésben. A jugoszláv irodalom fejlődését azonban leginkább azok a *művek* segítették elő, amelyek az expresszionista útkeresések idején születtek. Bennük tükröződik a legtöbb említett felfogás és törekvés, de az írói tehetség művészi ereje és jellegzetessége is bennük kerekedett felül az elmélet, sőt magának az írónak sok eszmei és esztétikai gyengeségén. Ezek a művek művészi igazságukkal egy időben beleilleszkedtek a jugoszláv történelmi fejlődésbe és az irodalom áramlataiba. A hős szétszakítottsága, lelki túlfűtöttsége és távlattalansága a prózai művekben, amelyek legtöbbször lírától duzzadnak, s a lírában megnyilvánuló kuszáltság, az érzelmek széttépettsége, s a hatalmas tónusbeli vibrációk, amelyeket néha a megszokottnál jóval erősebben hangsúlyoznak, mind-mind egy korszakról beszélnek, egy társadalmi rétegről és alkotóikról, akik születésüknél vagy tudatuknál fogva többnyire a kispolgársághoz és a burzsoázia kisembereinek körébe tartoztak. E művek minden gyengesége és tökéletlen igazsága ellenére nélkülük a jugoszláv irodalom kifejezésben és tartalomban szegényebb volna.

Dušan Vasiljev, Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, Risto Ratković, Antun-Branko Šimić, Ulderiko Donadini, Miran Jarč, Tone Seliškar és mások művei, amelyek szerzőik fejlődésének expresszionista fázisában keletkeztek, jelentős értéket képviselnek, és a jugoszláv irodalom növekedésének különleges fokát jelzik. Az expresszionizmus, ez a modern művészeti mozgalom Jugoszlávia valamennyi irodalmi központjában jelentkezett s hozzájárult ahhoz, hogy a jugoszláv népek sok írója közel kerüljön egymáshoz, s hogy nagyszámú, az ország különböző táján keletkezett műnek tartalomban és kifejezésben közös ismertetőjele legyen. Így a „jugoszláv irodalom” fogalma ebben az időszakban teljesebb értelmet kapott, mert egy erőteljes írói csoport és műveik rokon művészi anyagának egységes irodalmi törekvései hatották át. A jugoszláviai expresszionizmus minden különlegessége mellett is a modern európai művészeti mozgalom integrális része volt, ez pedig igen jelentős, mert amellett, hogy belső egységet teremtett, a jugoszláv irodalom fejlődésében utolérte a világirodalom áramlatait, nyomon követte korszerű jelenségeit, amelyekről azelőtt időben többé-kevésbé elmaradt.

(Fordította: Csuka Zoltán)

Modernség és hagyományörzés Jiří Wolker költészetében*

Az a nemzedék, melynek tagjai 1900 körül születtek és munkáikkal az első világháború után léptek színre, döntő hatással volt a cseh művészet fejlődésére. A két világháború közötti időszakban tulajdonképpen ők voltak a cseh avantgard művészet zászlóvivői. Az irodalmi avantgard élén — Csehszlovákiában talán nem is lehet másképp — a költők álltak. Közülük a legnagyobb, Vítězslav Nezval mintha e nemzedék legjellegzetesebb vonásainak megtestesítője lett volna: életszeretével, melyet színes, robusztus egyéniségének minden képessége tett szenvedélyévé, művészi sokoldalúságaival, mely nemcsak minden irodalmi műfajban, hanem néha a zenében és a festészetben is megnyilvánult, művészi útkereső szenvedélyével, mely provokatív módon lépte át az addigi konvenciók korlátait és végül a polgári világ iránt érzett gyűlöletével, mely világ ellensége volt a személyiség teljes kifejlődésének. Az avantgard költészet tipikus képviselőihez sorolhatjuk még a törekényebb és szűkebb érdeklődésű Konstantin Bieblt, aki a tiszta lirizmust objektívizáló tárgyiassággal kapcsolta egybe, s ennek az irányzatnak a kialakulásakor, a húszas évek első felében Jaroslav Seifertet, ezt a könnyed, friss és tiszta lírikust is. Jiří Wolker egy kissé különleges helyet foglal el nemzedéktársai és irodalmi barátai között. Első kötete költőnemzedéke új irányzatának egyik első sikere volt. De már ebben a kötetben is megvolt az a tendencia, mely alapvetően felerősödött második kötetében, és amely Wolkert a fiatal költészet főáramával való szakításhoz vezette. Ez a kötet, a *Vajudás* (Těžká hodina), (mely egyúttal Wolker utolsó kötete is, mivel 1923-ban a költő tüdőbajban megbetegszik és 1924 elején meghal.) 1922-ben jelenik meg, abban az évben, melyben a Devětsil nevű művészi csoport gyűjteményes kötete is, ahol elsőízben fogalmazták meg a poetizmusnak, a húszas évek sajátos cseh avantgard áramlatának alapelveit.¹ Míg magában az avantgard szóban van bizonyos ellenérzés a múlt elismert értékeivel szemben, Wolker a *Vajudással* tudatosan a hagyományra kíván támaszkodni. Wolker költészete ily módon érdekes feladat elé állítja az irodalomtörténészt és teoretikust: nyomon követi, hogy a hagyományra való törekvés hogyan birkózik meg a kifejezetten hagyományellenes költészet módszerével, hogy Wolker költészetében modernség és hagyományoszeretet miképpen keresztezi egymást. A kérdés megválaszolásakor Wolker költészetének középponti részét, metafora használatát vesszük szemügyre.

* A költő halálának 40. évfordulója alkalmából.

¹ A Devětsil-ről l.: SZIKLAY LÁSZLÓ: Modernizmus és haladás a cseh lírában a két háború között. VF, 1961. 1. sz. 50. (Fordító.)

Wolker boldog gyermekkorát és ifjúságát még a háborús évek se zavar-
ták meg a morva kisváros csendes környezetében. 1919-ben a költő Prágába
megy jogot tanulni és itt, a nagyváros háború utáni, bomlott életének, éles
társadalmi konfliktusainak nyomására bontakozik ki teljes egészében Wolker
emberi és művészi alapállása — a harmónia, az emberszeretet utáni vágy.
Ebből a konfliktusból nő ki első kötetének a *Vendég a házbannak* (Host do
domu) szándéka: rákényszeríteni lelkének harmonikus állapotát a felbolydult
világra. Ha időrendben követjük Wolker verseit a zsengei és a *Vendég a házbannak*
első versei között húzódó mesgyén (ebben az első kötetben kapott helyet a költő
sajátos kapcsolata a valósághoz), arról győződünk meg, hogy itt egyúttal forma-
nyelvében, elsősorban metaforái világában is változás áll be. Wolker nem tehe-
tett szert új látásra, nem ragadhatta meg a valóságot annak a régi költészetnek
az eszközeivel, melynek addig a hatása alatt állt; sajátos életlátása csak akkor
tört felszínre és kerítette hatalmába költészetét, mikor G. Apollinaire szimbo-
lumrendszerével ismerkedett meg.

Franciaországban már Apollinaire előtt, Csehországban pedig a Wolker —
Nezval-generáció előtt a szimbolizmus volt az az irányzat, mely a képalkotást
a mellékes költői eszköz szerepéből költői módszerének központi elvévé tette.
Miben áll a különbség? „Azt mondom: virág! s a feledésből, ahová a hangom az
ismert szirmokon kívül minden körvonalat visszaszorít, zenélve, mint maga az
idea, lágyan emelkedik fel az, ami hiányzik minden csokorból.”² Ezt Mallarmé
írta. S ezzel szemben Nezval: „... jobban meghat az a lilium, melyet gyermek-
koromban egy reggel fogócskázás közben letörtem, mint az a lilium, mely a
tisztaság általános szimbóluma.” A szimbolizmus abszolút célja az volt, hogy
az ideát fejezzék ki, a változó valóság véletlen alakjaitól megtisztított *általános*
alapelvét. A valóság pusztá képi eszköz, anyag, mely lehetővé teszi a lélek
nem-anyagi birodalmának a megjelenítését. Ezzel szemben az a költészet, mely-
nek Nezval a képviselője, sokkal inkább a konkrét élményből indul ki. Akár-
csak a szimbolizták, se Apollinaire, se Nezval nem akarják leírni a külső való-
ságot, hanem meghatározott érzést akarnak kifejezni és a külső valóság tárgyai
azért vonulnak be költészetükbe, hogy ezt az érzést kiváltsák, azaz a tárgyak
jelképes jelentésére tesznek szert. Ennek a költészetnek a világa azonban nem a
mindennapi emberi élet fölött boltozódó gondolatoké, hanem a konkrét külső
valósággal való szüntelen érintkezésből születő emberi élményeké. Ezeknek az
élményeknek a képe ezért elképzelhetetlen a lehető legkonkrétabb valóság
nélkül. A valóság a képsíkon többé nem pusztá árnyék, vagy üres héj. A képes
megjelölés két egyenjogú valóság szembesítése, összecsapása, nem pedig egy
valóság megvilágítása egy segéd-képzet segítségével. A kép kifejlődését nem a
gondolat határozza meg, hanem a pusztán értelmileg ellenőrizhetetlen asszociá-
ciók áradása.

Az effajta képalkotás, mely bármit bármivé tud változtatni, kimeríthe-
tetlen lehetőségeivel mintha egyenesen Wolker költői törekvései számára lett
volna teremtve. A szimbolikus képalkotás olyan eszközzé vált, mellyel Wolker
a valóság felszíne alá hatol: a valóság egyes jelenségeinek behatolása az egész
emberi szeretet körébe ezeknek a jelenségeknek a képletes átalakulásával meg-
végbé. A Mikulás ünnepére hazautazó költőnek a vonat „ablakon túli haris-

² Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant
que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave,
l'absente de tous bouquets.

nyára” változik át, az utcasarki postaládából „kék virág” lett és a mezei virágból „mezitlábas kisfiú”, „az ablak szobám partjához kötött üveghajó” stb. Két távoli valóság-darab asszociatív összekapcsolása, ami a modern szimbolika alapja, Apollinaire és még inkább Nezval költészetében a téma asszociatív kifejesztésének a része. Wolkernél nem. Amíg Wolker nemzedékének alapvető érdeme a cseh költészet fejlődésében az, hogy megtörték a költészetnek főként gondolati valóságmegközelítést, Wolker célja világos gondolatok kimondása, s verseinek kompozíciója ennek a gondolatnak a fokozatos kifejtésére épül. Ez költészetének alapvetően hagyományos eleme; ebben különbözik nemzedékének többi alkotójától. Mégsem a régi típusú gondolati költészet ez. Wolker a kép átváltozásából indul ki és a gondolat csak ennek az átváltozásnak a kibontásával, átgondolásával keletkezik. Gondolat a szó régebbi értelmében itt tulajdonképpen egyáltalán nincs is, csak a kép következetes, fokozatos végigvitele. Például a *Tűzhely* (Kamna) c. versében:

Hiszem, hogy a hét minden napja
csendes májusi ünnep lehetne,
ha minden tűzhely lapja
olyan volna, mint a tavaszi rét.
Az édesanya-napocskák
a homályban nevetve sűrögnének
a tűzhely-rétek fölött és áldanák őket arany kézzel
és azok, mint a földnek kérge,
az áldásért cserébe
kenyeret, kalácsot teremnének
melegből, szeretetből nőtt
mezei virágot.
Az édesanyák délben csendesen leszednék
és frissen illatosan az asztalra tennék:
„Fogadjátok el ezt a csokrot,
kedveseim!”

(Zádor András fordítása)

Az egész vers lényegében nem más mint egy képi jel ötletes kibontása. A tűzhelyt a réthez hasonlítja a költő, ebből következik aztán, hogy a tűzhelyen főző édesanyák a napocskákhoz és a főzés a napsugárzáshoz hasonlítanak, a kenyérrel és kaláccsal ábrázolt étel a virágokhoz, s végül az ebéd, melyet az édesanyák délben szeretteiknek adnak, a csokorhoz hasonlít. Egy sor hasonlat és kibomlott metafora után, melyekben állandóan egymás mellett jelen van a közvetlen és az átvitt jelentés is, a vers utolsó sorában a tiszta metafora jelenik meg. Ebben van mintegy összefoglalva a kép előző kibontásának, az egész versnek az értelme.

A szürke hétköznapi esemény belső, szeretetteljes értelme úgy tárul fel, hogy a költő a felszíne alá hatolt. Érdekes paradoxon: az átvitt síkon szereplő valóság egyenjogúsítását a közvetlen valósággal, vagyis a modern költői képalkotás eme alapvonását Wolker a téma hagyományos kibontásával érte el. Nezval a modern költészet tipikus eljárásával az egyenjogúsítást úgy éri el, hogy a képi síkot a lehető legnagyobb mértékben önállósítja. Wolker a képes valóságsíkot azzal teszi egyenrangúvá, hogy — éppen ellenkezőleg — kiszélesíti a közvetlen valósággal való kapcsolatát és ezzel eléri, hogy a közvetlen síkkal párhuzamosan kiszélesíti és elmélyíti a képes síkot is. Persze ez az egyen-

jogúsítás azért nem olyan következetes, mint Nezvalnál: Wolker számára a képi fogalom, ha mégoly hangsúlyozott is, mégiscsak segédfogalom, mely a gondolat világos kifejezésének szolgálatában áll.

A képes megnevezés kibontása további, az előzőből következő képek halmozásával Wolkernél egyúttal az esztétikai hatás fokozását is szolgálja. Amikor a *Postaláda* c. versben azt mondja: „a levelek fehérek, mint a virágpor”, ebben nem sok az eredetiség, sem az esztétikai hatóerő. Annál több azonban a kép kibontásakor:

A levelek fehérek, mint a virágpor
és vonatra, hajóra, emberre várnak,
hogy azok mint a méh és a szél a távolba szétvigyék őket,
— oda, ahol szívek vannak,
piros bibék,
melyeket rózsaszínű szírom rejt.

Wolker a maximális közérthetőséget tartotta szem előtt költészetében, ezért kikerüli a modern költészetre jellemző bonyolult költői képeket, melyekben a két jelentés-sík közötti összefüggés csak nehezen ragadható meg. Wolker nem fél a hagyományos képalkotás, sőt helyenként a képi kiiskészközéhez sem nyúlni, mert képeinek sajátossága és hatékonysága nem magában a képalkotásban, hanem a kép kibontásában rejlik.

Wolker ezt a módszert, melynek alapján az egész vers nem más mint egy képes megnevezés összefüggő kibontása, miközben állandóan egymás mellett áll a képi és a közvetlen valóság síkja, persze csak a *Vendég a házban* korszakának kezdetén alkalmazta következetesen. A későbbi versekben a bonyolultabb gondolat szétszakítja a képeknek ezt az összefüggő hálóját. Az alkotó módszere és a gondolati szempontból igényesebb feladatok közötti ellentmondást Wolker csak második kötetében küzdötte le. Eközött a két fő korszaka között írta meg a *Svatý Kopeček*³ c. terjedelmes költeményét, melyet kívánsága szerint a későbbi, posztumusz kiadásokban a *Vendég a házban* végére illesztettek. Ez a vers, melyet maga Wolker átmeneti korszaka versének nevezett, a modern költészet műhelytitkainak elsajátítása szempontjából különleges helyet foglal el a költő életművében.

A *Vendég a házban* középponti, egységbefoglaló gondolatát, mely mintegy szétőredezve van meg az egyes versekben, a *Svatý Kopeček* sűrítve fejezi ki a búcsúzó ember széles, átfogó pillantásában. Wolker egy versében sem alkotta meg a valóságnak olyan konkrét és sokoldalú képét, mint itt. A bevezető jelenet: a beteg nagymama meglátogatása, találkozás az erdőben a hajdani pajtással, látogatás egy másik barátja anyjánál, a többi barátja körében töltött este a losovszki országúton és végül a költő szerelmének felidézése — ezeknek a jeleneteknek az összegezéséből az emberi szolidaritás, meleg együvé tartozás sokarcú képe bontakozik ki. Wolkert itt irodalmilag az a vers inspirálta, mely kimutathatóan hatással volt költőbarátaira is: Apollinaire *Égővje*. Biebl az *Új Ikaruszban* a végletekig vitte az effajta politematikus verstípusra jellemző módszert, azaz a központi téma gyengítését, s a lehető legobjektívabb képekben egyik helyről a másikra, egy időpillanattól a másikba csapong. Ezzel szemben

³ A *Svatý Kopeček* egy hegy és búcsújáró-hely neve Olomouc mellett, ahol WOLKER szüleinek villája volt, s ahol Wolker a szünidőt töltötte.

Nezval politematikus verseinek egész sorában, mint például az *Edisonban*, az *Idő jelében*, az *Öt perccel a városon túlban* stb. a résztemák lírai egységét úgy emeli ki, hogy a képzetek gazdag és tarka kavargását mint egyetlen bonyolult érzés, egyetlen pillanat érzésének a részeként villantja fel. Wolker a *Svatý Kopeček*ben átvette Apollinaire módszerét, a motívumról motívumra való kötetlen átváltását, de bizonyos fókig elnyomta ezeknek az átváltásoknak az asszociatív jellegét avval, hogy a motívumokat itt központi gondolat fűzi egybe. A *Vendég a házában* többi versével összehasonlítva, melyekben az egyes szimbolikus képek, motívumok teljesen egy gondolat kifejezésének szolgálnak, itt a gondolati kötöttség mégiscsak lazább, a centrifugális erő az egyes motívumokon keresztül a legkülönbözőbb irányba mutat a központi témától és így a *Svatý Kopeček* egységesítő gondolata határozatlanabb, viszont sokoldalúbb. Éppen ezért mer a költő nagyapjánál és nagyanyjánál tett látogatásának jelenete favágó barátjával való találkozása stb. itt nemcsak a vers gondolatának szemléletes kifejezésére szolgál, hanem — mivel önálló jelentésre tett szert — túlnő a gondolaton, az egész kép konkrétabb és gazdagabb mint Wolker más verseiben.

Wolker további fejlődésének távlatából nézve azonban az egyértelmű központi gondolat meggyengítése csak időleges. Ezt jelzi már maga a *Svatý Kopeček* is: Wolker itt kifejezi azt a szándékát, hogy az egyén felett álló eszme szolgálatában áll és ez, a már tudatos erőfeszítés főként a vers végének gondolati pátoszt kölcsönöz, melytől mentesek első kötetének versei és amely viszont annyira jellemző második kötetére. A tartalom gazdag konkrétsága és a gondolat pátosza közötti (mely gondolat ezt a szétfutó képet igyekszik mederbe terelni) feszültségben rejlik a *Svatý Kopeček* sajátosságai. Wolker művészi fejlődésében ez a vers határjelző, költészetének olyan kilengését mutatja, mely aránylag a legközelebb hozza pályatársai művészi módszeréhez, ugyanakkor azonban egy olyan útnak kezdete, melyen Wolker a lehető leghatározottabb gondolat maximális közérthetőségére törekedve, egyre távolabb kerül a háború utáni generáció főirányától.

Az 1922-ben megjelent *Vajúdás* annak az ún. cseh proletárköltészetnek a legjobb alkotásai közé tartozik, amely nagyjából a húszas évek első felével határozható meg. Wolker nemzedékéből ezt a költészetet csak J. Seifert művelte, első műveiben, a poetizmushoz való csatlakozása előtt, s így Wolkeren kívül ennek az irányzatnak az idősebb nemzedék tagjai voltak a képviselői: Josef Hora, Jindřich Hořejší, St. K. Neumann. — A *Vajúdás*nak tulajdonképpen a proletariátus nevelése, az osztályellentétek nem a témája, hanem a mélyebb szándék tézisszerűen kifejezett kiindulópontja: a szándék a kiélezett társadalmi harc közepette élő ember belső küzdelmének a megragadása, az életet az egyén feletti eszmének alárendelt egyes ember új és új erkölcsi megújulásának az ábrázolása. Wolker alapállása, ahogy azt a *Vendég a házában* c. kötetében megismertük, nem tűnik itt el, csak átalakul. A harmonikus világot Wolker már nem a jelenben keresi illuzórikusan, hanem azt mint a kommunista társadalom távoli, de reális célját látja. A jelenbe vetett pillantásában az egységes elv úgy jelenik meg, hogy felismeri az emberi életek, látszólag össze nem függő sorsok egymásrautaltságát.

Hogyan bírkózik meg ezekkel az új feladatokkal Wolker képalkotása? Vegyünk szemügyre egy verset, s anélkül, hogy elemeznénk, fokozatosan figyeljük meg képeit. A *Találkozás* című vers a következő metaforával kezdődik:

Tiszta szerelmem,
csillogó csillag a tó felett. . .

ez az alapvető kép, mely eluralkodik az egész versen. A bevezető metaforát közvetlenül egy új hasonlat követi:

...az éj köröskörül oly nehéz ma
mint a malomkő a csupasz nyakon...

mely lehetővé teszi a zökkenőmentes átváltást:

...és én ide beestem
az utca fenekére, ahol a piros lámpafényben lángol
egy tengeralatti világítótorony a hajótöröttek számára:
a Finale borozó.

Ez a szituáció bevezetése, ahol a kép még töretlen sorban is kibontható lenne úgy, ahogy a *Tűzhely*ben láttuk. Most azonban a cselekményben megtestesített fő gondolat következik, mely megszakítja a kép kifejtésének ezt a folyamatoságát. A költő felismeri a szerelméhez hasonlító utcalányt:

Láttam képedet mélyen a víz alatt
Te tó felett csillogó csillag...

A két nő összehasonlítása metaforába torkollik, mely a vers alapgondolatát tartalmazza...

Ki tudja, életünket magunk éljük-e,
ki tudja, vajjon a mélységek feletti csillag
nem a mocsaras gyökerekből virágzik-e ki?

Az egész vers megintcsak képszerűen végződik:

...ezért az asszonyért, szerelmem,
aki boldogságodért, boldogságunkért
boldogságát elsüllyesztette?

Egy kivételével sorra vettük a *Találkozás* minden képét. Látjuk, hogy itt is a metafora az az eszköz, mellyel Wolker a valóság felszíne alá hatol. A *Vajúdás* verseiben Wolker ugyan a *Vendég a házban* késői verseinek módszerénél marad meg, melyekben a szimbolikus képek önállóan lépnek fel, de visszatér a kiinduló módszeréhez annyiban, hogy ezek a különálló képek egy egységes képszerű szemléletből indulnak ki. Wolker, hacsak nem akart egy terméketlen, mechanikus eljárás rabja lenni, több versében nem is rendelhette alá teljes következetességgel az egyes képeket a központi képszerű gondolatnak, mégis, a *Vajúdás* majd minden verse erre a módszerre épül. Erre épül a *Tavas* c. vers is, melyben a természet tavasza szimbolikus átváltozással az emberiség még kiharcolásra váró igazi tavaszának gondolatát fejezi ki; ugyancsak ezen a módszeren alapszik a *Fényképek* c. költemény gondolata is, amelyben a költő pillantásától az éhezők fényképei ezer kézzé változnak, melyek felfedik a kapitalizmus jólétének embertelenségét. Ezen a módszeren alapszik az *Arc az üveg mögött* c. vers, melyben a jövőnek mintegy víziójában a szegény ember tekintete alatt a burzsoázia pompázatos világa az elföldelt szerencsések temetőjévé változik, s ennek ellenpólusaként a rákövetkező *Hegyibeszéd*ben a szegények: erdő a hegyen, mely a boldogságig nő. Ez a módszer uralja a *Ház az éjben* c. verset is, melyben — megintcsak a *Találkozással* ellentétben — a boldogság és a nyomor egységének gondolata merész képben ölt testet, mikor is a boldog szerelmesek

testébe a padlósszobába belépnek a ház többi lakói, mint húsvéti áldozáshoz a fehér kápolnába a lakók, „a nyomor és a kő mind eme bérlői”; stb. Wolker tradicionalizmusának mintegy krédójaként tartják nyilván azt a *Vajúdds* korszakából származó kijelentését, hogy a proletár művészetéről vallott nézetéhez közelebb áll Erben, mint Apollinaire.⁴ Nemcsak erről a kijelentéséről van szó, hisz Wolker alkotásaiban valóban tudatosan kapcsolódott Erbenhez. Erben *Virágcsokor* c. kötetének balladái a XIX. század harmincas és ötvenes éve között születtek. Szerzőjük a kapitalizmus fokozatos kibontakozásakor szorongással figyeli a megállapodott normákkal rendelkező patriarchális közösség felbomlását, és balladái tartalmául annak az embernek a tragikus sorsát választja, aki vétkezik ezek ellen a változhatatlan normák ellen. Wolker ezért támaszkodott „az ember tragikus konfliktusa az egyén felett álló törvényszerűséggel” tematikájú balladára, hogy a fejlett kapitalizmus emberének életérzését fejezze ki, mikoris az ún. elidegenedés során a társadalmi intézmények és kapcsolatok mint emberfeletti hatalmak jelennek meg, melyeknek az ember kényre-kedvre ki van szolgáltatva. És akárcsak Erbennél, a *Vajúdds* mindhárom balladájának középpontjában erkölcsi kérdés áll. A szociális problematika itt megintcsak az emberek közötti egyesítő kapcsolatok kiindulópontja. A *Ballada a meg nem született gyermekről* c. versben az emberek közötti kapcsolat férfi és nő viszonyában nyer kifejezést, akiknek szerelme nem valósulhat meg a maga teljességében. A *Ballada az álmorról*ban a munkás hős a világ kettőségétől szenved és harcra határozza el magát, mint az egyetlen úthoz, mely annak a társadalomnak a megvalósításához vezet, melyben „szív a szívvel” lel kapcsolatra. És végül a *Ballada a fűtő szemeiről*ben a ballada szociális tragikumával a háttérben a munkásnak társadalmilag hasznos munkájával teljesül az a vágya, hogy eljusson annak az országnak a kapujáig, ahol „a szeretet s a termékenység sugarai ragyognak”.

Wolker idézett kijelentésével Csehszlovákiában az ötvenes években a modern művészet ellenfelei teljesen jogtalanul és indokolatlanul éltek vissza. Annak ellenére, hogy Wolker programszerűen állítja szembe Erbent és Apollinaire-t, balladáiiban sem távolodik el a gondolat rá jellemző képszerű megragadásától és az ebből következő formai megoldástól, melyet első kötetében Apollinaire ösztönző hatására alakított ki. A *villanytelep fűtőjének haláláról* szóló ballada sem absztrakt reflexióból nő ki, hanem metaforikus ábrázolásból:

Antal két tűznél edzettebb kezén
egy nagy lapáttal tűzbe száll a szén.
S mivel világosság csak emberből fakad
szeme világából is belobban egy darab
s a réti virághoz hasonló kék munkásszemek
vasdrót-erekben szerte úsznak a város felett
s a kávéházakban, színházakban családok meleg
otthonában kigyúlnak, fénylenek.

A vers további részében ez a kép bomlik ki egészen addig a gondolatig, hogy az ember azzal a munkával válik halhatatlanná, amelyet másokért végez. Ezt a

⁴ KAREL JAROMÍR ERBENnek (1811–1870), a romantikus balladaköltőnek s folkloristának a hatását Wolkerre I. SZIKLAY i. m. 54. (Ford.)

gondolatot fejezi ki az a jelenet, melyben a lámpa fénye mellett a fűtő felesége sír haldokló férje mellett:

Antal haldoklik,
a villanyfény zenél:
Asszonyom, asszonyom,
ne sírj!

(József Attila fordítása)

Bár Wolker a *Vajúdás*ban tudatosan törekedett epikusságra, még leg-epikusabb verseiben, a balladákban sem a cselekmény alkotja a vers tulajdonképpeni tengelyét, hanem a metaforikus gondolat fokozatos kibontása.

A *Vajúdás*ban (s elsősorban a balladákban) Wolker még egy régebbi költői fogást vesz igénybe, de ezt sem a modern költészet módszerének elhagyása árán, hanem a kétfajta módszer különleges összeolvastásával teszi. Wolker proletárvilágköltészetének egyik sajátossága, hogy a költő nem azt hangsúlyozza, miben különbözik, miben tér el a proletariátus a többi társadalmi osztálytól. Ellenkezőleg, az az alapvető tény érdekli, hogy a munkás szociális helyzete nem teszi lehetővé számára az elemi emberi szükségletek elnyerését, s hogy ezért a saját jogaiért vívott harccal a munkás általában az ember jogaiért küzd és az egész társadalom szabad fejlődésén munkál. A létrejöttétől kezdve a társadalom legszélén tengődő proletariátus a XX. század elején egyszerre a társadalom döntő tényezőjévé lett, — az ő harcára tevődött át az emberiség fejlődésének súlypontja. Wolker a *Vajúdás*ban kifejezte akornak ezt a monumentális értelmét, mégpedig szimbólum alkalmazásával. A lámpafény a *Ballada a fűtő szemeiről*ben az emberi munka szimbólumává magasodik, az első balladában a gyermek, aki nem születhet meg, az emberek között megvalósíthatatlan szerelem szimbolikus képe lesz, és a *Ballada az álmorról*ban a munkás álma a boldog élet utáni vágyat szimbolizálja. Wolker azonban az Apollinaire-i költészet szimbólumainak konkretizációját és reálisá tételét alkalmazza, s így balladáiban, akárcsak a *Vajúdás* többi versében a központi gondolat szimbolikus jellegre tesz szert, anélkül azonban, hogy a gyermek, az álom vagy a villanykörte elveszítené a valódi dolgok és jelenségek realitását.

Wolkernek az az igyekvése, hogy a ballada hagyományos műfaját használja fel és formálja át a modern világ problematikájának kifejezésére, nem kevésbé kockázatos kísérlet volt, mint Devétsil-beli barátjainak törekvései. Hogy itt fenyegetett bizonyos veszély, és hogy ezt Wolker nem tudta kikerülni minden esetben, azt a hátrahagyott versek közt található *Ballada a tengerésztől* bizonyítja. Terjedelmes volta ellenére szuverén kompozíciós egységre és fokozódó drámaiságra épül. Azonban a *Vajúdás* balladáitól eltérően Wolker a vers etikai bizonyosságát nem a jelenkor bizonytalanságából hámozta ki, nem sikerült úrrá lennie kora ellentmondásain, hanem megkerülte azokat: akárcsak a *Vajúdás* idejéből származó, de a kötetbe be nem sorolt *Kórházi ballada* c. versben, Wolker itt is az erkölcsi bűn általában vett problematikájából indult ki, amit Erbentől vett át; a gondolat anakronizmusával együtt kifejezésbeli anakronizmussal is megterhelte versét.

Jíří Wolker a háború utáni generáció tagjai közül a hagyomány iránti vonzódásával válik ki. Vítězslav Nezvaltól eltérően nem annyira új művészi utat keres, hanem lezárja és betetőzi a cseh költészet egy korszakát.

(Fordította: Bojtár Endre)

A magyar avantgard három folyóirata

1915 második felében meggyőződésemmé vált, hogy sejtelmeim és elégedetlenségem számára lapot kell csinálnom. A Nyugat már befogadott, színdarabom és regényem jelent meg benne s bárha tudtam, hogy ez a legtöbb, amit fiatal író elérhet, mégis megkötöttek és korlátok közé szorítottnak éreztem magam. Fiatal társaim között olyanokra is találtam, akiknek közreműködésére számíthattam. Ha nem vallottak is mindenben egy nézetet velem, de ők is elégedetlenkedtek azzal, ami volt és ez a közös keserűség egymás mellé kényyszerített bennünket.

Azonban egy lap elindításához nemcsak szellemiekre, hanem anyagiakra is szükség van. Előfizetőket gyűjtöttem, majd három novellám honoráriumát is hozzácsaptam az „alaptókéhez” és beköszöntöttem a nyomdászhoz. Ragaszkodtam a szép, famentes papirhoz, és az élénk tipográfiához. Már akkor éreztem, a dolgokat nemcsak termelni, hanem tálalni is tudni kell. Nagyzozás azonban nem volt bennem. A lap első számát 500 példányban rendeltem meg. A továbbiakban 1000 volt a példányszám. Tudtam, minden új lap első számát elkapkodják s így biztosra vettem, hogy a második szám nyomdaköltsége előteremtődik. Közben megint gyűjtök előfizetőket s így akadály nélkül „mehet a kocs”. Elgondolásom helyes volt.

A lap honoráriumot nem tudott fizetni, de ez sohasem okozott köztem és munkatársaim között nézeteltérést. Ezt a jó szokást gyakorolták az avantgard lapok szerte a világban. Magasan repülő és földhöz kötött szegények voltak.

Mi nem pénzt keresni, hanem magunkat kifejezni akartuk, valami újszerű szépet szerettünk volna létrehozni. Annyira így volt, hogy olyan kritikus pillanatok is adódtak, amikor a munkatársak saját ötkoronásaikkal segítették elő a nyomdakérdés megoldását. Nem tapodtuk a minisztériumok küszöbét, nem fogadtuk el a közületek és klikkek könyöradományait, bárha azt sem tudtuk volna megmondani, honnan, mi módon teremtették elő mindennapi elede-lünket. A különféle ketrecekén kívül élő farkasok voltunk és sok mindenért kárpótolt bennünket az, hogy a magunk módján üvölthettünk.

„...ez a magyar és emberi tett
a nevéhez méltóan nem csupán
tiltakozott és lázadozott...”

Juhász Gyula

A TETT

1915. november 1-én jelent meg A Tett: ezen a napon indult sokat vitatott útjára a magyarországi aktivista mozgalom.

Évtizedek távlatából úgy tűnik, hogy ez az út nyílegyenes és teljesen tudatos volt; hiszen a tett akciót jelent és így a későbbi aktivizmus forrásának tekinthető; a mozgalom azonban csak lassan, hosszú évek alatt bontakozott ki. Elindulásakor éppen annyi volt benne a tapogatózás, mint a tudatosság.

A lap nem adott programot, mint szerkesztő, azt vallottam, amit a matematikus Poincaré: előre programot készíteni annyi, mint előkészíteni a csődöt. Mégis, a lap minden oldala, bátor hangjával, formátumával programot sugárzott: ez a program azonban akkoriban még nem volt több, mint a felsorakozás parancsa a legújabb művészeti és társadalmi mozgalmak mellett. A Tett azt a lépést kívánta megtenni, amelyről száz évvel korábban annyit vitatkozott a reformkor: hogy Magyarország ne haladjon nemzedékekkel elmaradva a külföld után, kortársként vegyen részt az időszerű szellemi küzdelmekben. A Tett elismerte a Nyugat rendkívüli művészi teljesítményét, de nyugtalanította az, hogy a lap a XIX. század irodalmára támaszkodik, költői Baudelaire-t és Verlaine-t követték, akik a századfordulón már nem éltek. Ma úgy látjuk ezt a versengést, hogy a Nyugat volt az, amely a haladó európai szellemnek közvetlenül a sarkába szegődött és A Tett volt az, amely mellé állt.

Szabó Dezső írta a lap első cikkét, a beköszöntőt. Akkoriban már hosszabb ideje leveleztem Szabó Dezsővel, személyesen közvetlenül a lap megjelenése előtt ismerkedtünk meg, egy radikális szellemű diákestén. Szabó ez idő szerint már beérkezettebb író volt; én a tanári kérdésben Tisza István miniszterelnökhöz írt bátor, nyílt levelének megjelenésével figyeltem fel rá. Szabó Dezső, amint ez egyébként a beköszöntőből kitűnik, a Nyugat és A Tett közé állt. Vállalta az előszó megírását. Ilyen módon az történt, hogy a kívülálló, valamivel idősebb író egyrészt mintegy fémjelzést adott a csoportnak, másrészt magáévá tette forradalmi gondolatainkat. A cikk markáns esztétikai hitvallása közel áll az izmusok esztétikájához. Háborúellenes álláspontjával, az első világháború második évében, a történelmi osztályok szinte látnoki képével s a háború után várható új világ reményével, bátor hangot ütött meg.

Az irodalmi forradalomról, amely az izmusokat és így A Tettet is jellemezte, a következőket mondja Szabó Dezső: „A művész, az író megint munkás lesz a munkások, harcos a harcosok között...”

Az első vers, amit a lap közölt, az én szabad formában írt ódám az *Örömhöz*. Egyik legtöbbször emlegetett, legtöbbször leköszölt és előadott munkám. A kor azonban értetlenül állt szemben velem, nem érezte át pátoszatát és mértéktartóan harsány hangját, meglepte, nyugtalanította a kiáltás, mely a költeményből felhangzott. De helyezzük csak vissza a verset a maga korába és megértjük az értetlenséget: a Nyugat halk és fojtott, drágaköszzerűen csiszolt, kötött lírája mellett A Tett fiataljainak rikoltása, ódája az *Örömhöz*, valóban idegenül, szinte káromlásként hatott:

„... Én most az öröm égő bokraiba takaródzom. . .
Az élet billió lehetőségét csapolom magamból
s a nevetés arany villája koppan a fogaimon.
Az öröm és az akarat bitangló híme vagyok,
s bolond csikó, tág cimpákkal nyerítek az időbe:

hol majd Vesztfália mély acélhámorai dalolnak nekünk
s igás ökrei után a vad kunsági paraszt,
Pétervár 1905-je, a champagnei víg szüretelők
s ó lásd, az én részeg, utcai nyelvem is, ki most
elsőnek dobja be magát az új földre.”

Ez már a modern, XX. századi irodalom hangja. Amikor a vers íródott, Verhaeren és Apollinaire még élt; s én az ifjú költő valóban nem „a halál rokona” voltam, hanem azoké, akik az élet új szépségét énekeltek.

Jelentkeztek a munkatársak, elsősorban négy fiatal költő: György Mátyás, Komját Aladár, Lengyel József és Rozványi Vilmos.

A harmadik számban jelent meg György Mátyás első verse. Címe *Észak-déli diván*. György Mátyás figyelemre méltó kísérletező volt. Első versei a Nyugatban jelentek meg, azonban munkássága éppen úgy nem illett a Nyugatba, mint az enyém. Így történt, hogy egy napon Osvát Ernő felkeresett az Andrassy-úti Fészek-kávéházban és felhívta figyelmemet György Mátyás költészetére; mindjárt át is adott jó néhány verset, amelyet szerzője a Nyugathoz küldött. Arra kért Osvát, ha lehet, nyissak utat számára A Tettben, jobban kifuthatná formáját, mint a Nyugatban, ahol máris bizonyos konvenciók kötik a szerzőket. Osvát láthatóan már igen korán bizonyos együttműködésre törekedett az új mozgalommal. Ilyen eset később többször megismétlődött és eljött az idő, mikor a Nyugat és a Ma összeolvasztására gondolt.

A mozgalom története folyamán még találkozunk György Mátyás nevével. *Hottentotta nóta* című verse Picasso „néger periódusa” idején népszerűvé lett primitív költészet szellemének jelentkezése volt Magyarországon. A 7. számban megjelent *Legény gajdol* című versét Bartók Bélának ajánlotta. Ebben az időben én, mint A Tett szerkesztője már személyesen kapcsolatban voltam Bartókkal és az együttműködést igyekeztem kiterjeszteni, ő pedig szívesen vállalta az avantgard mozgalommal való fegyverbarátságot.

A Tett 6. számában tűnt fel Komját Aladár, egyszerre négy verssel. Címük nincs, a szerző, mint akkoriban én is, egyszerűen megszámozta őket. Kéziratát postán küldte be a laphoz és az én egyik versemből választott eléjük mottót, ez így hangzik: „Egy napon ledobom a feket S mint parasztsuhanc a dús mezőről kék derűt hozok én is.” Látható tehát, hogy Komját megértette azt az ígéretet, amelyet A Tett a Nyugattal szemben irodalmunkban jelentett.

Lengyel József A Galilei-kör által került A Tettbe. Első verseit (*Nyári dél erdőn és tisztáson* és *Vert ember, ha énekel*) nem sokkal betiltása előtt, a 13. számban hozta a lap. Munkássága ezért csak később, A Tettet követő Mában bontakozott ki.

Rozványi Vilmos A Tettbe írta legérdekesebb verseit. A Nyugathoz kezdte irodalmi pályáját, de mind világnézetében, mind temperamentumában túlhaladta a Nyugatosokat. Így lett a Nyugat-ellenzékben A Tett munkatársa. Itt megtalálta fejlődésének szabad lehetőségét. Féktelen temperamentumának azonban úgy látszik szüksége volt kötöttségre, ezért később a modern katolikus írók-

hoz csatlakozott. A forradalmi és vallási elem kezdetben is fellelhető volt írásai-
ban; eleinte a forradalmi, később a vallási rész került túlsúlyba. Élete végéig
jellemző maradt rá a búsmagyarság és ugyanakkor a pesti hányjavetiség.

A lap feltűnést keltett, sikere azonban éppen úgy „botrány-siker” volt
mint a külföldi izmusoké. A napilapok, folyóiratok és kabarészínpadok kórusban
támadták a bátor gárdát, amely számról számra gyarapodott, és lassanként hí-
veket szerzett. Sok új nevet találunk a lapban, közöttük néhányat, amely azóta
ismertté vált és másokat, amelyek elmerültek, megint másokat, akiket érdemte-
lenül feledtek el és akiket nyilván felfedez még az irodalom- és művészettörténet.

Mutassuk be a képzőművészeket.

A Tett, mint az avantgard lapjai általában, jelentős szerepet adott a
lapban a képzőművészetnek amely abban az időben a viták középpontjában állt.

Az első szám címlapját, amely 12 számon át változatlan maradt — csak
éppen különböző színekben nyomták — a Képzőművészeti Főiskola egyik fia-
tal szobrásznövendéke, Pátzay Pál rajzolta. Pátzay elindulásától fogva munka-
társa volt a mozgalomnak és a korai expresszionista szellemet képviselte.
A 3. szám egész oldalán közölte *Meddség* című szobrának reprodukcióját,
mely Wilhelm Lehmbruck hatását mutatja; akkoriban egész sorozat ilyen
kispasztikája volt.

A lap első képmelléklete: rajz, Pászék Jenőtől. Pászék, Pátzayval együtt,
ugyancsak az Epreskert növendéke volt; Pászék a markánsabb egyéniség.
A Nyolcak szellemét tükrözték művei; Nemes Lampérth és Uitz Béla vonalába
lehet beállítani. Őt is az expresszionizmus romantikus lendülete vonzotta.
Egyébként korán eltűnt a mozgalomból, valószínűleg meghalt.

A második szám kétoldalas képmelléklete, Dobrovits Péter *Krisztus
siratása* című expresszionista szellemű festménye. A képet kifogásolta a cenzúra,
ezért a lapnak ezt a számát az ügyészség vallásgyalázás címén elkobozta. A re-
produkció sorsáról érdekes felvilágosítást ad A Tett egyik későbbi száma: kis hír
közli, hogy a „második szám a rendes időben megjelent, de az ügyészség összes
példányait még a nyomdában elkobozta. A törvényszéki tárgyalás után az
ügyre még visszatérünk.” A 8. szám a képet újból leköszölte, mint ahogyan a
szerkesztőség önhatalmúlag, az ügyészség engedélye nélkül, sorra újból leadta az
elkobzott szám kéziratait is. A másodszori közlés után, a Napló rovatban meg-
jegyezte a lap, hogy a képet Dobrovits egyik legjobb munkájának tekinti és
ezért az „ügyészség raktárpincéjéből a közönség elé” menti. Az ügyészség ugyan
nem adott engedélyt a közlésre, de a régi háborús cenzúra oktan és következet-
len példajaként — ezúttal nem emelt kifogást ellene.

A 4. számban jelentkezett először a mozgalom egyik legjelentősebb képző-
művésze, Uitz Béla, *Fej* című rajzával. Uitz ebben az időben a párizsi fauve-ok
és a korai kubisták szigorú formanyelvét igyekezett összeegyeztetni a szenvedé-
lyesen forrongó expresszionizmussal. Egy ideig a Ma társszerzője volt, később
kivált a mozgalomból.

A 11. szám Uitz egyik legjellemzőbben expresszionista munkáját közölte;
Krisztus kompozíció ez, Uitznak abból a periódusából, amely Kernstock Károly
későbbi berlini periódusával rokon. A lap, a 13. számtól kezdve, Uitz címlapjával
jelent meg. Az utolsó számok egyike hat képét közli, hat egész oldalas
mellékleten. A képek világosan mutatják, hogyan igyekezett Uitz követni
Cézanne késői képeinek szellemét (mely mint tudjuk, a kubizmus felé vezetett);
más képei Iványi Grünwald Béla befolyására mutatnak, akivel akkoriban
együtt dolgozott Kecskeméten.

Figyelemre méltó festője volt a mozgalomnak Erős Andor, aki ugyancsak Uitz, Kmetty, Nemes Lampérth, Dobrovits társaságába tartozott, velük együtt járt a Főiskolára és együtt tűnt fel a Nemzeti Szalonban, a Főiskola növendékeinek kiállításán. Ezek a festők voltak a magyar „vadak”, akik ki akartak törni a „ketrecből”: a kubizmus felé igyekeztek, de az expresszionizmus eltérítette őket eredeti céljuktól. A fiatal magyar csoport mindamellett épp úgy áttörte a magyar tradíciókat, mint francia társaik a művészet párizsi korlátait. Erős Andor a legbátrabbak közé tartozott; reprodukciója megjelenésekor már halott volt. Uitz Béla írt róla nekrológot A Tettben.

A cikk megjelenése óta öt évtized telt el, de Erős Andor művei ma is az ismeretlenségben kallódnak.

Még két művészt közölt A Tett ebben a művészetre oly válságos, 1916-os háborús esztendőben: az egyik az orosz Kulbin, a mások Galimbertiné Lanov Mária, orosz származású asszony. A férje: Galimberti Sándor festőművész a háború kitörésekor főbelötte magát. Olyan évek voltak ezek, amikor a festők életüket tették fel műveikre.

Talán még színesebb képet kapunk a lap életéről, ha belenézünk a vitákba, naplójegyzetekbe, kritikákba és krónikákba, amelyek ugyan rendszerint napi eseményekről adnak hírt, de ezek alapján fogalmat alkothatunk arról is, milyen volt a lap művészetpolitikai álláspontja, mi az, ami benne nem volt mulandó.

A lap Krónika rovatának első cikkét Franyó Zoltán írta. A kormány lapját, a Budapesti Hírlapot támadta, mert az Rákosi Jenő tollából, „Dunántúli” aláírással, példátlanul durva támadást intézett Ady Endre ellen. Franyó cikkének első bekezdését túlerős hangja miatt törölte a cenzúra; így a cikk ablakkal jelent meg, a kitörölt bekezdés helyét üresen hagyták. (Ezek az üres ablakok akkoriban kiáltójelek voltak a helyzet ellen.) A cikk utolsó bekezdése így hangzik: „Sajnos, ebben a bátor új revűben nincsen elegendő hely a gonoszság megtorlására; de annál több van Dunántúli úr és társai arcán. És ha van igazság az égben, hát elküldi azt a sóváran áhított Tyrteust, hogy karddal és ököllel, szuronyokkal és kézibombákkal érzékeltesse a háború borzalmait azok előtt és azok testén, akik sivár, komisz, állati lelkük minden becstelenségével dunántúli kúriájukból lelkesednek érte.” Franyó Zoltán — és ez az adat a kor összképéhez tartozik — katonatiszt volt, és a cikk megírásakor szabadságát töltötte Budapesten.

Haraszti Zoltán azt találgatja *A betűktől az istenig* című cikkében, milyen „új isten” születik meg majd a háború után. „Gyökeresen nem fogja megváltoztatni ez a háború a mai embert, írja, de nem ember az, aki a háború után is ugyanaz marad, mint azelőtt.”

Ezzel a reménykedéssel szemben én világosan megírtam, hogy „a háborútól nem az emberek megjavulását várom, hanem további romlását.”

Haraszti cikkének végső következtetése: „Az individualizmus csődjét jelenti a háború, mondjaksz levonják a konzekvenciákat is: az individualizmus csődje a modern művészet csődje is egyben. A modern művészet az individualizmus kiélése, a modern művészetnek tehát az individualizmussal együtt kell buknia ... Az individualizmus alapfeltétel, nélküle nincs művészet. ... A művésznek csak egy kötelessége van: a művészi lelkiismeretesség. Túlhajtásról, szélsőségről beszélni pedig azért is veszélyes, mert lehet, hogy épp a legszélsőségesebb vagy a legszélsőségesebbnek tetsző gyökerezik a legmélyebben a közösségben.”

A 7. szám Napló rovata maró szatírárt adott arról, hogy a Tudományos Akadémia Drégely Gábor *A kisasszony férje* bohózatának ítélte oda a 600

aranypengős Vojnits-díjat, „mint az utóbbi időben a legnagyobb színpadi sikert aratott és abszolút irodalmi becsű műnek.” A szerző: jelentéktelen sikergyáros volt, „Taps és pálma legyen a nemes elmebajnoké, ő pedig a pesti közönségé és a Magyar Tudományos Akadémiáé, nagyonis megérdemlik benne bohókás mulattatójukat.”

Komját Aladár megvédte Szomory Dezsőt támadóival szemben: „a magunkénak valljuk egészen” írja. „A legnagyobbakra emlékeztető jelenítő erejéért.”

Mácza János A Tett és később a Ma színházi szakértője volt. Ő vezette a Ma színházi iskoláját. A Tanácsköztársaság alatt a Nemzeti Színház rendezője lett, majd Bécsbe emigrált, és onnan Moszkvába került. Egy ideig ott is színházművészettel foglalkozott, majd az építészeti akadémia előadója lett és ma is az. Első írásában Hajó Sándor *A nap lovagja* című darabjáról írt, amelyet Hajó Bródy Sándor regényéből dramatizált. „Nem bízom a regényből átdolgozott színpadi művekben, írja, mert epikai formában elgondolt témát színpadra tömöríteni nem lehet. . . Bródy Sándor romantikus regénye, mely a fiatal Bródy idejében talán elfogadható olvasmány volt, itt színpadra mesterkéltné Beniczkyne történet. . . Ami emberit és művészt a darabban kaptunk, azt Varsányi Irén játékaának köszönhetjük.”

Koszorú Ferenc így kezdi Kosztolányi *Bűbájosok* című könyvéről szóló írását: „Nehéz dolog jó kritikát írni arról, akit nem szeretünk, de nehezebb kritikát, jó kritikát írni arról, akit elismerünk, bár idegen a részünkre.”

Komját Aladár Hungaricust, azt az írókat mutatja be, aki „az első magyar futurista írók” nevezte magát. „Nem mellőzhetjük elhallgatással ezt az első futurista ízű magyar regényt, nem annyira tartalma, mint inkább a formabeli újság keresése miatt.” (A regény *A szenvedő ember* volt, Hungaricus maga debreceni tanár.)

Sok új nevet találunk még a lapban. Ki kell emelni közülük Ujvári Erzsit. Első kézírata prózavers sorozat, *Az új mitológiából* címmel.

Raith Tivadar néhány versfordítással, novellával és *Párizs, Liège, Trenchénteplicz* című nagyobb, Guillaume Apollinaire recitativóira emlékeztető versével jelentkezett. Raith francia egyetemen tanult, onnan érkezett első kézírata: az első magyar Apollinaire-fordítás, A Tetthez. Később maga is lapot indított Magyar Írás címmel; ez a lap a pszeudomodernizmust képviselte.

Komját Aladár fivére, Komját Marcel *Urak* című verse a párizsi Carmagnole-t idézi:

„Urak, én piszkos vagyok! Ne, ne izéljetelek,
Tudjátok, hogy azért nem harapok . . . !
A kommünkor sem ettem többet,
Mindössze hat papot. . .”

Komját Marcel akkoriban Olaszországban mérnökösödött, onnan küldte a laphoz kézíratait.

Reményi József egyetemi tanár volt Philadelphiában: hosszabb novellát írt A Tettnek, az amerikai kisvárosok életéről. Címe: *Séta egy halott körül Laurelben*. Reményi mindvégig megmaradt az avantgard mellett: a második világháború után is több tanulmányt írt rólam angol és amerikai folyóiratokban.

A Tett első külföldi kézírata: Guillaume Apollinaire verse, a *Saint Merry muzsikusa*. A kor legnagyobbra tartott költőjének első megjelenése Magyarországon.

A második külföldi költő: Jules Romains volt. Kállay Miklós fordította le *A jelen remeg* című versét. A harmadik: René Arcos *Emberi út* című költeménye. Romains is, Arcos is az abban az időben nagy érdeklődést keltett „Abbaye” csoport tagja volt, Duhamellel és Charles Vildrac-kal. Irodalmi „apátságot” alapítottak távol Párizstól és szerzetesien szigorú, munkás életet éltek. Később unanimitáknak nevezték őket, Jules Romain *La vie unanime* (Az egyértelmű élet) című regénye után. Arcost akkoriban igen fontos költőnek tartották. „Romain Rolland szerint, írja Kállay Miklós, senki sem énekelte szebben és fennköltebben az emberiség egységét.” Később Duhamel *Kinyilatkoztatás* című versét is leköszölte A Tett, Franyó Zoltán fordításában. Duhamel ettől kezdve baráti kapcsolatot tartott fenn a magyar mozgalommal.

Máshelyütt már elmondottam, milyen döntő hatással volt rám Walt Whitman. Ugyanilyen kikerülhetetlenül hatott az egész modern költészetre, a modern szellemre. Ő fogalmazta meg legtisztábban az ember és a gép viszonyát az új technikai civilizációban. A Tett *Könyvek* című versét mutatta be az olvasóknak, Halasi Andor fordításában.

A Tett közölte először Marinettit Magyarországon. *Suly + Szag* című verse (a 15. számban) a futurista mozgalom első iskolapéldája a hazai folyóiratokban. Komját Aladár fordítása.

A 16. szám — a lap legjelentősebb száma — egészében nemzetközi szám volt. Mint vörös címlapja büszkén és merészen hirdette, „Internacionális szám”. A merészség hamarosan megkapta „jutalmát”, a lapot a következő szám megjelenése után, de az internacionális szám miatt végérvényesen betiltották.

Valóban, vakmerő lépés volt akkoriban művészi és szellemi antológiát közölni, a háború egyik legválságosabb évében, 1916-ban, amikor a magyar miniszterelnök már beismerte a minisztertanácsban, hogy elvesztettük a háborút, de ugyanakkor minden áron igyekezett a győzelem reményének legalább a látszatát fenntartani — bátor lépés volt leköszölni az ellenség művészeit, akiket akkoriban a magyar sajtóban csak megvetni volt szabad, három orosz, két franciát, egy belgát, egy angolt, egy szerbet, egy olaszt és a németek közül egyedül azt, aki a legszélsőségesebben állt szemben a háborúval: az aktivista Ludwig Rubinert!

Jelzés a világba című bevezető cikkem nyíltan hitet tett a váratlan demonstráció mellett: „néhány pesti legények vagyunk, írtam, akik nem hiszünk a csodákban és nem hiszünk a háború kozmikusságában sem, tudjuk az eszünket s most nyitott szemmel elkiáltjuk a hangunkat Keletre, Nyugatra, Északra, Déltre, ahol emberek laknak, akiknek vörös köszöntését idehallottuk. Vannak földek, ahol még a mai vérörület sem tudta előbbre lökni a gondolatok kerekét — sorsosuk a földünk. . . . A szélrózsa minden irányában meggyulladtak már a kis vörös lámpák a találkozóra és nekünk nem világítanak utat Rollandok, Hall Caineek és Liebknechtek, de van írónk, aki hadiékítményt kapott, van festőnk, aki „vörös ördögöket” attakírozott vásznára és van politikusunk, aki marhákat szó a hon boldogítására. . . . (Célzás a kor egyik miniszteri panamájára.) De jaj, nehezől már a fej és szakadnak az inak. Hisszük, hogy kívülünk, ma már nálunk is vannak . . . akik szintén emberek, ártatlanok és kulturáltak. A Tett internacionális számát ezzel a hitünkkel adjuk át bará-

tainknak. Nemcsak abszolút értékű művészetet hozunk, hanem fájó eleven-ségünket is jelezni akarjuk az ájuló magyar ugarról.”

Ez a fellépés megpecsételte a lap sorsát.

Egyébként a különleges irodalmi ritkaságszámba menő és ma már fellelhetetlen példány művészei: Libero Altomare, a futuristák egyik legérdekesebb költője, Vaszilij Kandinsky, akinek egyik prózaversét közölte a lap, Ludwig Rubiner, akinek *Az égi fény* című versét Hajdu Henrik fordította magyarra. A többiek: Arcübasev, Kulbin, Mestrović, Verhaeren, Duhamel, Paul Fort, Bernard Shaw.

A széleskörű külföldi író és művészgárda szerepeltetése nagy vitát váltott ki és erre, mint mondtuk, az ügyészség tett végül is pontot. Azonban nyilvánvaló, hogy a lap megszüntetését a kormány nem improvizálta; az internacionális szám csak alibit szolgáltatott hozzá. Amit az ügyészség a legfőképpen kifogásolt, az a lap antimilitarista irányzata, politikai magatartása s az én egész munkásságom volt. Ahhoz tehát, hogy a lap irodalomtörténeti és művészetpolitikai szerepét megértsük, meg kell még ismerkednünk a lap politikai állásfoglalásával, eszmei propagandájával.

Vajda Imre volt A Tett szociológusa. A szociáldemokrata párt komoly marxista műveltségű ellenzékéhez tartozott. (Nem azonos azzal a Vajda Imrével, aki később a Munkába írt s most egyetemi tanár.)

Vajda hosszabb cikksorozatot írt a lapnak, *A szociáldemokrácia válaszáron* címmel. Cikke elején elítélte a német szociáldemokratákat, akik feladták forradalmi elveiket, a fokozatos fejlődés elvét hirdették és a parlamenti vitákban bíztak. „A szociáldemokraták elfelejtették, írja Vajda, hogy őket az különíti el a polgári pártoktól, hogy nem tagokból, hanem vágyakból, akarásokból és életsorsokból vannak összetéve és ez adja meg szavuknak belső lendületét és erejét. Előtérbe tolták a pártot és ennek érdekeit, az emberrel és ennek céljával szemben. . . 1915-ben újból deklarálták a német egységet, csak hogy ez most nem a kis feudális államok megszűnését jelentette, hanem az aranyhidat, amelyen át a polgári szabadságért rajongó szocialista Lohengrinek zavartalanul megtehették bűnbánó útjukat. Minden világnézet németjei elindultak és az itthon maradt német tudomány gőzerővel igyekezett népét megtisztítani minden Nyugatot jelentő cifraságtól, ami az ős teuton természetet eddig fedte. A szocialisták vezérkarának át kell tennie főhadiszállását a kávéházakból és a politizálás csarnokából: a parlamentből — az utcára, a gyárakba, a végtelen földekre — az emberek közé.”

A cikk második részének címe: *Fejlődés és pártprogram*.

Vajda állandó munkatársa volt a lapnak és többek között írt Liebknecht-ről, Wundtról és Friedrich Neumann *Középeurópa* című könyvéről.

Világnézet című kötete A Tett szó értelmezését adja. A Tett cím ne hasson senkire megtévesztőleg, írja, nem az extrém szindikalizmussal egyenlő. Nem jelent egyenes vonalat az ötletszerűségtől a cselekvésig, hanem a megismerésen keresztül magát a cselekedetet, az alkotást, a nemesített természetet jelenti. Mert A Tett nem a káoszt kutatja. Költőit, esztétáit és tudományokkal foglalkozóit nem a világrend megismerhetetlenségei és misztikuma, hanem a törvény-szerűségei érdeklik. . . Mindaz, ami eddig történt. . . hogy Maeterlinck szavaival éljek, „a lélek atmoszférájában” játszódtott le. Belső történések voltak. . . Mindaz, ami kinn történt, profán és piszkos volt, nem alkalmas a megénekelésre. . . A Tett kilép a lélek atmoszférájából. A világrendet, a kozmoszt énekli meg és így az *erők éneke*. A Tett a végtelenségek és az univerzalitások felé lendül

Számára az értékek skálája a fájdalmak, az emberi boldogságok, az életsorsok és a nyughatatlan természeti erők skálájává változik. A Tett világnézetében állandóságot csak a törvényszerűségek képviselnek, mert számára semmi sem befejezett, örök mozgásban van. . . Egyetlen nagy, mindent betöltő tény van és ez a mozgás megállapítása: a társadalomra vonatkoztatva a társadalmi haladás ténye.”

A szerző a következőket mondja Liebknecht tanulmányában: „1871-ben még ketten emelték fel szavukat az imperialisztikus politika és a kapitalista terjeszkedési vágy ellen: Liebknecht és Bebel. 1915-ben az ifjabb Liebknecht egyedül maradt. Talán az ő számára volt a legkisebb meglepetés a szociáldemokraták háborús mámore. Világosan látta a végzetes fejlődési sort. . . Nem tudós és korszakalkotó gondolkodó, közelebb áll a XIX. századhoz vérmérsékletében és intellektuális szeretetében az emberiség iránt. . . A forradalomban kulminálnak szerinte az erők, akár szellemi, akár társadalmi forradalomban . . . Világnézetének középpontjában az antimilitarizmus áll . . . Csakis Jaurès-val tudnánk összemérni szépségben és mélységben azokat az oldalakat, amelyeket a militarizmusról ír. . . hidegen és gesztusok nélkül mutatott rá az imperialista és szocialista célok közti különbségre.”

Végül néhány mondat az én akkori munkásságomról: első prózai munkám a lapban: *Carlo de Carra Anarchista temetés című képe alá* írott novellám volt. Az írást a Nemzeti Szalonban látott futurista kiállítás egyik képe indította. *Fejfa* című novellámat Föld Tamás álneven írtam. A harmadik számban három versem jelent meg, köztük a *Mesteremberek*.

A vers megjelenése előtt legalább egy éve készen volt. Több szerkesztőseget megjárt, mindig eredménytelenül. Odaadtam Osvátnak a Nyugat számára. A következő szavakkal utasította vissza: „Uram, ez nem vers, ez szekérdőcsögés.” A Nyugattól a Népszavához vittem. Bresztovszky Ernő, az irodalmi rovat szerkesztője kijött a folyosóra és ott kiabált velem: felolvasta a verset az összesereglett munkatársak előtt, mint valami döbbenetes marhaságot és természetesen visszaadta. Nem volt szerencséje a kéziratnak másutt sem és hamarosan kitűnt, hogy miért: nem tudták hogyan kell az ilyen verset olvasni. Amikor először elszavalták, sikere volt. Ma ez a legtöbbször előadott és legtöbbet emlegetett versem. Nagy meglepetésemre, amikor Szélpál Árpád egy ízben megdicsérte Osvát előtt a verset, Osvát így felelt: „Nekem mondja ezt? Hiszen én közöltem először.” Osvát megszerette s az idő múlásával úgy érezte, ő is fedezte fel.

Néhány egyéb munkám megjelenése után A Tett 10. számában programot adtam.

Ime, a cikk néhány megállapítása: „A másfél éves világborzalom, amely már eddig is mélyreható sebekkel túrtá meg a vénhedt Európa testét s amely nyilván majd csak az önmaga teljes felemésztésében fog véget érni — tagadhatatlanul sok olyan fizikai, technikai és pszichológiai problémát vitt előbbre és oldott meg, amely a rendes evolucionáris folyamatban csak hosszú tudományos kutatások révén jutott volna a mai stádiumba. S bárha a kulturált emberiség ennyire csupasz állatiasságban még soha nem mutatta meg magát gondolkodói előtt, — csodálatosképpen gondolkodói még soha nem vártak több erkölcsi és karakterbeli megtisztulást az emberiségtől, mint a mai leálcázottsága után. . . Az egész felfordult világban egyedül a művészet az, mely süketen vakon még mindig a meddő „nemzeti önérzet” és vitézi romantika frázis-dzsungelében tetszeleg önmagának. Pedig a művészetre, legkivált az irodalomra . . . nagy

feladatok várnak . . . Az irodalom nem elégedhet meg többé dekadens magáradicsósülésével: tudatos akarattal, mint a haladás legfanatikusabb szószólójának, szerepet kell kieroszakolnia az alapozó és irányító fórumokon és ezért: 1. Az új irodalomnak . . . állandó kontaktust kell tartania minden progresszív gazdasági és politikai mozgalommal. . . 2. Az új irodalomnak. . . szabadulnia kell minden konvencionális „eszei” és technikai pályvából. . . 3. Az új irodalom nem esküdhetik fel egyetlen izmus zászlaja alá sem. Amint nem ismerheti el a krisztianizmus új lehetőségeit, ugyanúgy homlokkal kell nekimennie a futurizmusnak is. Mert . . . a háború apoteozisát éneklik. Minden iskola . . . a szent középszerűség fémjelzője. 4. Az új irodalomnak reagálnia kell minden természeti jelenségre. Részére nem lehet tér- és időbeli áthidalhatatlanság. Segítő társa minden tudománynak. . . 5. Az új irodalom a szabaduló akarat kapunyitója. Szerelmese minden elérhetetlennek, de közömbösen lép át a halott istenekre, a rögeszmék lila ködén. 6. Az új irodalom az alkotó erők dicsőítője. Barátja a szabad erők mérkőzésének: a reformációnak, a revolúciónak. . .”

A programhoz, amely összesen 12 pontból állt, elsőnek Halasi Andor szólt hozzá A Tettben. A vita azonban tovább gyűrűzött, és bizonyos állásfoglalásra kényszerítette mindazokat, akik irodalmi életünket előbbre kívánták vinni. A Tett és a hozzá fűződő mozgalom lassanként általános irodalmi problémává vált, amelynek megfejtéséhez most már komolyan hozzá kellett nyúlni.

Ezt a munkát kívánta elvégezni Babits Mihály, egy nagyobb tanulmányban, amelyet a Nyugat jelentetett meg és amelyben az új mozgalom értelmét és értékeit vizsgálta. Ösvát lehetőséget adott nekem arra, hogy e cikkére a Nyugatban válaszoljak. Válaszomat A Tett 17. számában is közzétettem. A vitairat címe: *Az új irodalom*. Összefoglalásával képet kapunk Babits mondanivalójáról és az én válaszomról, sőt az új irány jelentőségéről is olyan formában, ahogyan az, elindulása után egy évvel, tehát úgyszólván még a kezdet kezdetén, kialakult.

„Köszönettel kezdem, írtam cikkemben. Köszöntöm Babits Mihályt, aki egy esztendőnek kilendülésünk óta nagy vakságok és sok kis betyárságok után elsőnek vetette ránk komolyan a szemét — vagy elsőnek merte bevallani, hogy ránk vetett szemével komolyan mérlegelni kényszerült bennünket. . .” Bekormozott arccal, rettentő nagy hamu alatt „látott meg bennünket és sok fölösleges dekoráció kedvetleníti el tőlünk. . . megpróbáljuk kissé tisztábbra egyszerűsíteni magunkat elé.”

Az első tüskénk, amivel Babitsot megszuértuk: a program. A magunk javára mindjárt lejegyezzük, hogy ezt a programot nem az új lapok szokásához híven az első számban adtuk, magunk által sem át nem értett csalogatónak egy mutatványos bódé bámulásához — hanem tizedik számunkban. . . „A program: recept”, mondja Babits és „A recept, mint minden külső irányítás, csak ártó hatás lehet. . .” A Tett programjának hangsúlya nem a művészi produktumon, a megcsinálás hogyanján van (annyira nem, mint Babitsnál), hanem a művészen, a szociális emberen” — feleltem én.

A Tett második célja szerintem „A témakör esztétikai korlátok nélküli kiszélesítése.” Ebben a tételben azonosítja magát valamennyi izmussal.

Babits a szabad vers kötetlensége, a kompozíció hiánya miatt támadta A Tett költőit. E vádra így válaszoltam: „Régi igazság, hogy abszolút igazság nincs — tehát abszolút szabadvers sincs. Amint az *emberi tudatnak* szörnyű erkölcsi béklyó „szabadságának” teljes megérzése, úgy a művész fantáziájából önálló életre kínálkozó vízióknak is leghatalmasabb ellensége a megadott forma-

szabadság. A laikus által úgynevezett szabad versforma szerintünk a legkomplicáltabb forma — a lényeg formája! A szabadvers formáját éppen a belső struktúra adja. . .” Jegyezzük meg, hogy néhány évtizeddel később Babits is, Kosztolányi is kísérletezett a szabad verssel, átengedve ezzel a vitában való győzelmet az ellenfélnek.

Majd Walt Whitmanról polemizálok Babitscsal s így folytatom: „De ha nagyon sokaknak az az igazság, hogy a verset mint művészi produktumot, legnemesebben a sorok mértéke, az ütem egyöntetűsége, a melodika finomsága, a rímek pontos glédába állítása és más ilyen verklibe foghatóságok jelzik — úgy mi lemondunk versfaragó titulusunkról s verseinket — szerényen csak költeményeknek fogjuk nevezni. . . Költeményeink fémjelzője nem a végtelen sorhosszúság, hanem a *koncentráció!*”

„A Tett propagandája: valóságos irodalmi anarchia” — írta Babits és hozzátette: „Ne áltassuk magunkat — anarchia a mai fiatalságnak csakis rokonszenves lehet.” „Ezzel az őszinte továbbgondolással nagyon megkönnyítette a magyarázkodásunkat s azt mondjuk: Elég volt a „szépből”, „jóból”, pórusaink már majdnem összenőttek a nagy illemben üldögéléstől. . . tévedésből sem vagyunk kimondottan szimultanisták, és semmiféle isták és izmusok nem vagyunk . . . a már pihenésre fáradtak kezéből mi is átvettük „az örökéző fáklyát” s csak az a különbség köztünk, hogy mi másfelé érezzük a célbavezető utat, mint ők. . .”

A cikket rövid antológia követte, mintegy a vita dokumentációja, Kassák, Komját, Újvári Erzsi és Lengyel József verseiből.

Ezen a ponton ért véget a küzdelem első szakasza, 1916 őszén. A Tettet betiltották, a gárda elhallgatott, de csak rövid időre.

A Tett tizenhét száma kevés volt ahhoz, hogy tiszta képet adjon a mozgalom lényegéről, munkatársai vakmerő kísérleteit elfogadtassa, de elérte azt, hogy magára vonja a közvélemény figyelmét, olyan lehetőségeket sejtessen meg amelyek túlmutatnak a Nyugat kétségtelenül nagyon jelentős eredményein. Jelentkezése mindenkifelett idegennek, érthetetlennek hatott hazai légkörben, holott utóbb könnyen bizonyítható, hogy a mozgalom magyar földben gyökerezett és magyar ég alatt bontogatta rügyeit. Innen adódik a művek bizonyos nehézkessége, gyakorta komornak mondható hangulata, a sötét szín és a tömbös formaépítés. A közvetlen szókimondásra való törekvés merőben másképp, más hangsúllyal érzékelteti a világot, mint a franciák racionális könnyedsége, az olaszok harsogó deklamálása és a német miszticizmus. Igaz, áttörte a magyar, még inkább a magyarkodó rekvizitumokat, egyszerre figyelt az egész világ jelenségeire, de mégsem vesztette el sajátos jellegét, melyet a régmúlt és a közelmúlt legjobbjaitól örökölt. Műveikben mindazok vonásait fel lehet ismerni, akik a maguk idejében valamiféle újjal, egyénivel járultak hozzá kultúréletünk gazdagodásához. Ez a megállapításunk annyira igaz, hogy irodalmunk, képzőművészetünk, zenénk reprezentatív darabjai egyetlen más nemzet eredményeivel össze nem téveszthetők. A modern koncertben, amely világszerte jóformán egyszerre zengett fel, a mi jelentkezésünk egy kis ország elnyomott népének a hangja volt. Olyan nép fiainak a hangja, amely szabadulni akar a múlt emlékeitől, a jelen gúzsbakötésétől és reménykedik egy jobb és szabadabb jövőben. Feloldottuk tradícióinkat és nem rettentünk meg az értetlenségtől és gúnytól, ami körülvelt bennünket. Sokat tanultunk a külföld nagyjaitól, de tudtuk, hogy Rippl-Rónai, Bartók és Ady is joggal nevezhetők az új alkotó szellem képviselőinek. Ők a mi közvetlen hazai elődeink vol-

tak és mi az ő megkezdett útjukon kívántunk továbbhaladni, önmagunk tartalmi gazdagodásával, formaproblémáink megoldása felé. A régi helyébe semmiféle új dogmát nem szentesítettünk magunk fölé, minden gondolatunk, ideg-feszültségünk tudomásul vette az ország társadalmi körülményeit és a népesség lelki gyötrelmeit s műveink minden egyes darabja tiltakozás volt a gátló erők ellen és bizakodó kitárulkozás a jövő felé.

Túljutottunk a polgári ideálon és megszólalásunk első pillanatától kezdve a szociális közösség eszméjét hirdettük. Nem mint tudományos doktrínát, hiszen mi művészek voltunk, hanem mint lírai élményt, az egyensúlyra vágyó lélek múlhatatlan kívánalmát. Ez a szellemi beállítottságunk megvédett bennünket a napi politika kívánalmainak szolgálatától és az esztétizáló önfeledtségtől.

Mindezt nem mint a fiatal mozgalom erényét, csupán mint annak idején alig látható, de feltétlenül jelenlevő igazságát jegyeztük ide. Lehet, hogy a kezdet kezdetén A Tett szerkesztője és munkatársai nem látták ilyen világosan, de ma évtizedekre visszatekintve állíthatjuk, a mag, amit elvetettek, csírárt fogott, felnőtt és újabb magokat szórt szét a magyar ugaron.

Nyilván ennek a közelgő és „rontást” hozó változásnak a megsejtése vadította ellenünk a cenzúrát. Nyomtalan pusztulásunkat kívánta, de mint a továbbiakban láthatjuk, eredménytelenül.

Az ügyészség az alábbi rendelettel tiltotta be a lapot:

„A magyar királyi minisztérium 5484/1914. M. E. számú rendelete alapján a Kassák Lajos budapesti lakos által kiadott és szerkesztett s Budapesten a Krausz I. és Társa könyvnyomdájában nyomtatott „A Tett” című szépirodalmi lap további megjelenését és terjesztését közleményeinek a hadviselés érdekeit veszélyeztető tartalma miatt eltiltom. Az ily időszaki lapok szállítására nézve a sajtóról szóló 1914. évi XIV. t. c. végrehajtása tárgyában 2500/1914 M. E. alatt kiadott 27—29. §-aiban, a m. kir. minisztérium által a terjesztéstől eltiltott sajtótermék szállítására vonatkozólag meghatározott szabályokat megfelelően kell alkalmazni. A tilalom ellenére megjelenő időszaki lap példányait el kell kobozni és megsemmisítés végett a kir. ügyészségnek kell átadni. Aki a megjelenéstől eltiltott időszaki lapot kiad, vagy terjeszt, az 1912. LXIII. t. c. 11. §-ának utolsó bekezdése értelmében kihágást követ el, s amennyiben cselekménye súlyosabb rendelkezések alá nem esik, két hónapig terjedő elzárással és 600 koronáig terjedhető pénzbüntetéssel büntettedik. Útasítom a polgármester urat, hogy ezen rendeletemet Kassák Lajos budapesti lakosnak, mint a A Tett időszaki lap kiadójának és felelős szerkesztőjének, valamint a Krausz I. és társa székesfővárosi nyomdatulajdonos cégnek is haladéktalanul hozza tudomására és hogy az 1896: XXXIII. t. c. 87. §-ára való utalással intézkedjék egyúttal a lap netaláni megjelenésének és terjesztésének szigorú ellenőrzése iránt is. Budapest, 1916. évi október hó 2.-án. Sándor János s. k. m. kir. belügyminiszter.”

Rendben van, Úristen, gondoltam és mentem tovább a magam útján, amit még nem láttam tisztán, de éreztem, máris rátaláltam. Néhány munkatársamnak elmondtam új laptervemem s már a címe is megvolt: „Ma”. A Tett után ezt a címet láttam a legkifejezőbbnek, leginkább programot adónak további munkásságomhoz. A lap alapelvei semmiben se váltoozzanak, de legyen tudatosabb, perspektivikusabb irányvonal, amit követni szeretnénk. Taktikai szempontból a hangsúlyt egyelőre tegyük át a képzőművészetre, mondtam, tartalmában nehezebben ellenőrizhető, mint az irodalom, formavilága gazda-

gabb lehetőséget nyújt. Örömmel készültem egy olyan folyóirat szerkesztésére, amely a művelődés összes kérdéseit legalább érintené. Máris bebizonyítottuk, hogy a társadalmi problémák nem idegenek számunkra, nem kötnek bennünket esztétikai dogmák, a ma emberei vagyunk és a ma művészetének a formanyelvét szeretnénk kialakítani. Nem riadunk vissza a küzdelemtől és ellent tudunk mondani bírálóinknak.

Tudtam, hogy a múlt maradék erejével is tiltakozik majd a jövő kibontakozása ellen. Vigasztaló, hogy ebből a harcból mindig a jövő kerül ki győztesen. Az élet lényegét, az örök változást sem érzéketlenséggel, sem butasággal, sem ágyúval, sem tollal nem lehet megváltoztatni.

Az első világháború kegyetlen éveiben Magyarországon A Tett szemléletéhez hasonló alapokon, hasonló igényes és bátor hangú lap nem jelent meg.

A MA

A „HOLNAP” helyére lépett
a „MA”

I.

A Ma története két egymástól elkülöníthető időszakra oszlik. Az első időszakban a lap Magyarországon, a második időszakban Bécsben, emigrációban jelent meg.

Első száma 1916. november 15-én, utolsó magyarországi száma 1919. július 1-én. Ez az időszak tehát közel három esztendő történetét öleli fel. E három esztendő alatt is több, de a lap jellegét, lényegét kevésbé érintő szakaszt különböztethetünk meg.

A lap alcíme az I. évfolyam 1. számától a IV. évf. 1. számáig: Irodalmi és Képzőművészeti Folyóirat. A IV. évf. 2. és 3. szám alcíme: Aktivista Művészeti Folyóirat. A IV. évf. 4. számától magyarországi megjelenésének beszüntetéséig: Aktivista Művészeti és Társadalmi Folyóirat.

Az alcím változása a folyóirat ideológiai programjának tisztulásával, pontosabb megfogalmazásával, konkretizálásával járt együtt. A Tett történetében írott beszámolóinkban is szó volt arról, hogy ellentétben a külföldi rokonmozgalmakkal, az izmusokkal, lapjainknak nem adtunk előre megfogalmazott általános elméleti programot. A Ma ideológiai programjának megfogalmazása csak a lap életének harmadik évében, 1919-ben történt meg, pontosabban 1920. február 20-án tartott „Aktivizmus” című előadásommal.

Fordulatot jelentett a lap életében az 1918-as forradalom, majd a Tanácsköztársaság megalakulása; ez a fordulat azonban nem ideológiai vagy művészeti területen, hanem inkább külsőségekben mutatkozott. Ideológiai beállítottsága a forradalom alatt sem változott; ennek következményeként küzdenie kellett a Tanácsköztársaság elnöke, Kun Béla és általában az államapparátus művészeti nézetei ellen. Ezek az ellentétek nyilvános vitákhoz, többek közt a Mában közzétett nyílt levelekhez vezettek.

A lapnak összesen 31 száma jelent meg Magyarországon. Ehhez jön még a négy világnézeti különszám — kifejezetten politikai tartalommal, nagy alakban —, amelyek közül az első, második és harmadik 1919 januárjában, a negyedik 1919 márciusában látott napvilágot. Az egyik Lenin-külszám volt.

Meg kell jegyezni, hogy a harmincöt szám megjelenése az avantgard-mozgalmak történetében már magában véve is rendkívüli eseménynek számít. Ha figyelembe vesszük, hogy a lap megjelenése az emigrációban, egészen 1926-ig folytatódott, akkor megállapíthatjuk, hogy a Ma az avantgard-mozgalmak egyik leghosszabb életű s ennek következtében egyik legjobban ismert folyóirata volt. Így válik érthetővé, hogy a németországi Bauhaus felvette programjába — mint kiadványain olvashatjuk — a „Die Arbeit der Ma-Gruppe” (A Ma-csoport munkája) című kötet kiadását.

*

Három év alatt a Ma körül nagyszámú író- és művészgárda csoportosult. Harmincegy magyar és 21 külföldi költőtől közölt verset a lap. Tizenöt írótól novellát. Tizenhárman végeztek fordítói munkát és tizenheten írtak nagyobb tanulmányt. Kritikusainak száma 11, képzőművészei 21-en voltak. Három zeneszerzőtől közölt kottát.

A megnövekedett gárdában természetesen nem kis számmal fordultak elő olyanok, akiknek jelentősége mozaikszerű s akikre Pierre Reverdy megjegyzése vonatkozik: „a művészeti irányokat kevesen csinálják, de van egy pillanat, mikor mindenkinek szerepe van benne.” Vannak a mozgalomnak szereplői, akik önmagukban is egésznek ható képet formáltak ki a mozaikon: verset, prózát írtak, esszékkal, kritikákkal, vitairatokkal szerepeltek, előadásokat tartottak, könyvük jelent meg a lap kiadásában, főszerepet vittek a mozgalomban. A következőkben csak azokra térek ki részletesebben, akiknek munkássága mai szemmel nézve is érdekes.

Meg kell említenem, hogy a Ma már első magyarországi időszakában is gondosan ápolta a külföldi rokonmozgalmakkal való kapcsolatot és ezért átvette két társfolyóirat kiadványának magyarországi terjesztését. Ez a két lap, a „Die Aktion” és a „Der Sturm”. Könyveiket a Ma rendszeresen hirdette, propagálta, kiadóhivatalában, kiállításain, előadásain, matinéin árusította, ugyanúgy a Der Sturm levelezőlapjait: Picasso, Braque, Klee, Chagall, Kandinsky, Kokoschka, Léger, Juan Gris stb. műveinek reprodukcióit. Ezeket a munkákat így ismerte meg először a magyar közönség.

A Ma maga is jelentős levelezőlap-sorozatot adott ki: 60 000 (hatvanezer) darabot, amelyek Uitz, Nemes-Lampérth, Kernstock, Vaszary, Bohacsek, Tihanyi, Mattis-Teutsch stb. műveit reprodukálták.

Ha még megjegyezzük, hogy a Ma két irodalmi-művészeti különszámot adott ki s ezek közül az egyiket nekem, a másikat Bartók Bélának szentelte, továbbá egyik számában (IV. évf. 5. szám) jelentős teret engedett Szomory Dezső méltatásának — nagy vonalakban megadtuk e folyóirat első, nem egészen hároméves tevékenységének a vázlatát.

*

A Ma első számának vezércikkét: *A plakát és az új művészet* — én írtam.

„Legelőször is szögezzük le az igazságot” — mondtam —, „hogy a művész és ember szét nem választható fogalom, s a művészeti produktum megbírálásánál csakis a „két élet” egységben látása adhatja meg az objektív végeredményt. . . . Mi valljuk, hogy az ember . . . állandóan a kívülről levő világ behatása alatt áll, de . . . minden dolgok fölött való szellemi fölénye

módot ad neki . . . rákényszerült életvitelének minél tudatosabbá, önállóbbá korrigálására. Ez a tétel áll az emberre, mint szellemi tényezőre és megsokszorozva áll a művészre.” Ez a röviden idézett bekezdés tehát elfogadja a természet és a társadalom embert alakító hatását, de azt állítja, hogy szellemünk segítségével mindinkább kivíthatjuk önállóságunkat. „Ha szép igazság volt eddig, hogy a művész hárfá, amelyen az élet játssza ki szeszélyes danáit, most legyen kemény igazság, hogy az élet csak nyers, alárendelt anyag a művész formáló zsenijének.” Elismertem, hogy az új festészet kiindulópontja a természet, de célja nem az, hogy minél közelebb férkőzzék a természethez, hanem hogy túllendüljön rajta.

Az elméleti megállapítások után a cikk rátér a plakát szerepére az új képzőművészetben. „A jó plakát mindig a radikalizmus jegyében születik meg . . . Természeténél fogva mindig agitatív, de lényegében sohasem korlátok közé szorított . . . a jó plakát . . . mint tiszta művészi produktum is fenntartás nélkül élvezhető és értékelhető!” . . . A következőkben a legújabb művészeti iskolákról (futurizmusról, kubizmusról, expresszionizmusról, szimultanizmusról) beszéltem és megjegyeztem, hogy ezek, mint a hasonló forradalmi mozgalmak minden korban, most is hatalmas társadalmi reformnak az előhírnökei. És akárcsak a plakátművész, éppúgy harcosok, próféták és emberek a festőművészek is . . . Az ő képeik már nem szobadísznek készülnek, hanem mindannyiszor eleven kérdő és felkiáltó jelek akarnak lenni a tömeg előtt. Az új festő erkölcsi individuum, tele hittel . . . Az új festészet a monumentalitás jegyében, az ész revíziója alatt készül s egészében mindig valami, a mainál örömösebb célt szolgál! Karaktere, akárcsak a plakáté: egyéni demonstráció és szabad erő!”

Nyomon követhetjük, hogyan csempészte be a cikk a „Plakát” kiáltó címét viselő sorokba az új mozgalmak, az új művészet, az új társadalom, az új ember kialakításának forradalmi gondolatát — azt a tervet, melynek megvalósítására a Ma és munkatársai az első világháború minden szabad gondolat számára veszedelmes viharaiiban szövetkeztek.

*

Az első szám: Lengyel József, György Mátyás és Komját Aladár verseit közölte. Mindhárman munkatársai voltak A Tettnek is. Két folyóiratomban tüntek fel, itt bontakoztak ki, itt mutatták fel tehetségük egész nyersanyagát, leplezetlenül, sőt talán még kiműveletlenül, de a maguk teljes frissességében, erejében és őszinteségében.

*

Első helyen Lengyel József három versét közölte a lap; költészetének fő jellemvonása a formabontás. Ennek tudomásulvételével azonban egymagában nem érthetjük meg ezeket a verseket. Talán plasztikusabban ábrázolja a versírási mód technikáját, ha azt mondjuk, hogy Lengyel József és két társa: György Mátyás és Komját Aladár — kétségtelenül az én hatásomra és külföldi példák nyomán — előbb felbontja a vers anyagát és azután megkísérli új jelenségként összerakni.

Miért volt szükség erre a különös és nemegyszer értelmetlennek látszó technikára, amelyet a kubizmus inspirált és amelynek irodalmi alkalmazását

először a futurizmus végezte el? Miért kezdtek a költők olyan nyelven beszélni, amelyet „csak a beavatottak” érthettek meg?

Erre a kérdésre több szempontból válaszolhatunk. Az első választ az új költészet szociológiai beállítottsága indokolja, az, hogy a költők szemben álltak a fennálló társadalmi renddel, s így a maguk területén a dogmatikus szabályok, üressé vált formák felbontásával fejezték ki magukat. A „felrobbantott” vers így a klasszikus (vagy akár impresszionista) formák helyett jelkép-szerű lett.

Válaszolhatunk a kérdésre tisztán művészi szempontból is. A művész lemondott arról a szerepről, hogy elefántcsonttoronyba rejtőzve őrizze a választékos, kicsiszolt, antik formákat. Kilépett a nép közé, új nyelven kezdett, még nem is beszélni, csak dadogni, vad volt és csiszolatlan, de igaz szándékú. A természetes emberi ösztönök harcának ideje volt ez a képmutatás és a konvenció ellen, az igazság érvényesítésének vágya fűtötte az elviselhetetlen igazságtalanságok korában. Tehát csak nyers lehetett, saját erejére hivatkozó, szertelen.

Ez a költészet — és így Lengyel József költészete is — mozaikszerű, kihagyásos; de a hiányzó részeket dinamikus lendülettel igyekszik áthidalni. A szétrombolt nyelvtani szabályok nem tartották többé össze a mondatot. Valamilyen feszültséggel kellett a sorokat megtölteni, hogy szavai szét ne essenek. A kor költészetének szavai, verssorai olyanok, mint valami hatalmas, mágnesre tapadt vasdarabok: maguktól lehullanának, de a mágnes fenntartja őket. Mi volt a mágnes? A forradalmi hév, a dinamizmus, a mesterkelt formák alól kibontakozó meztelen élet.

Érdekes példája ennek a fajta költészetnek Lengyel József *Evd lány* című verse, szerzőjének egyik legjobb munkája.

„A pofacsont és a horpadozó halánték dolgozik
Szilaj munkáját nem palástolják a lapos izmok . . .
Evés, szegénység, otthon, testvérek, sírás, ütés, sírás,
Káromkodik . . .

Most egy alma.
Az evés dominál.
A fogak közé szorított alma, a lábfejtől föl a halántékig
A pofacsontok, a mellek és a kéz
esznek . . .

14 éves, nemiségmentes, leány, eszik . . .
Hej, négy év múlva pufók, szépkoponyájú gyereke születik egy
munkásanyának.”

Milyen módszerrel dolgozik a költő ebben a versben? Odavetettnek látszó, de jól megfontolt szavakkal, hiszen megmutatja a munkáslány szépségét és csúnyaságát, nem idealizál, mégis vonzalmat teremt, megmutatja a lány társadalmi helyzetét, emberi mivoltát, korát, jövőjét, mindezt miből? Abból, hogy milyen érzéki erő van benne. A vers csak arról szól, hogyan eszik ez a tizennégy éves, egészséges munkáslány, de a felvillanó szavak mögött látjuk dolgozni, férjhezmenni, sőt szülni. A szétbontott formákból tehát eléggé egységes kép áll össze.

Lengyel József a Ma költői között is a legfiatalabbak közé tartozott, egyenesen az iskola padjából lépett a munkatársak sorába. Egyetemi hallgató léte nyoma sincs benne az iskolás formuláknak, a vak tekintélytiszteletnek, megmerevedett poétikai szabályoknak. Belőle már A Tett és a Ma váltotta ki az első költői hangokat, ezért adhatta gátlás nélkül 19 éves önmagát.

1917 végén kivált a Ma köréből. A forradalom bukása után emigrációba került, majd kijutott a Szovjetunióba, ahonnan 1956-ban tért vissza Budapestre.

*

A Ma három fentebb említett költője közül György Mátyás a legérdekesebb és legösszetettebb egyéniség. Munkássága és fennmaradt anyaga is gazdagabb, mint Lengyelé és Komjáté. Amíg a Ma gárdájához tartozott, tanulmányokat, kritikákat írt és fordított. Tanulmányai témáját úgy választotta meg, hogy azokkal kivehesse részét a folyóirat művészeti és irodalmi küzdelmeiből. Említésre méltók a Ma Kassák-számban (II. évf. 12.) közreadott irodalompolitikai megjegyzései munkásságomról.

Utolsó megjelent munkája a Mában a *Foglyok tisztálkodása*. Anyaga együtt elegendő ahhoz, hogy megismertessen bennünket egy sajátos művészegyeniséggel, akiről azóta nem esett szó a magyar irodalomban.

Első verse, mely a Mában megjelent, az *Igy volt*. Témája a következő: az évek óta húzódó lövészárokharcok idején, a fronton, egy állásban, amelyet a tiszek, miután szabad óráikat itt szokták agyonütni, „Unalom”-nak neveztek (mint ahogyan például egy vendéglőt „Gondúzónek”), becsap a gránát tizenkét ember közé. A vers a becsapódás pillanatát örökíti meg: leírja, hogyan billen fel az „Unalom”, hogyan

Kapkodták a végtagokat, mint a tarantella elől — . .
Valaki menekülés közben leköpte a keze irányába esőt és
megforgatta benne körömmollóját

megtudjuk, hogy a

Visító bankár ásító krumplicsákba dőlt.
Egy hálaisten és egy jajfiam átzsuppant a pinceszádon
az Unalom parádé
Valaki pedig mániájában egy mészároskocsi kerekéi közé verte a fejét.

Unalom !

A vers témája nincs világosan kimondva, lényegét valósággal ki kell hámozni a sorok közül. Miért volt szükség erre? Mert ennek a versnek nem egyszerűen a háború, vagy a lövészárokharc a témája, nem is pusztán a gránátbecsapódás: ez a vers szimultán képet akart adni arról a borzalomról, amelyet a háború jelentett és arról a semmittevésről, amely a lövészárokharcban fokozta az idegfeszültséget.

Minden látszat ellenére, sőt a költő poétikai elgondolása ellenére is, György verseinek „rendetlensége” az új rendért való küzdelem és győtrelem. Mások felé mutatott fintora, gúnyolódása egyben önkínzás is.

*

Komját Aladár munkássága a Mában: versek, néhány kritika és fordítások.

Verseit összefoglalóan úgy jellemezhetjük, hogy azokban több az erő-feszítés, mint az erő. Ennek következtében Komját szinte sohasem közvetlenül szól, nem engedi el magát az inspiráció pillanatában sem, azt mondhatnók, ökölbe szorított kézzel ír, összeszorított foggal beszél. Pedig kiáltásra törekszik! Első könyvének címét (*Kiáltás*. A Ma kiadásában) jelszónak kell elfogadnunk. Mennyire sikerült e jelszót megvalósítania?

A modern költészet, különösen a futurizmus fellépése óta, rendkívül gyakran alkalmazta a felkiáltójelet: dinamizmusát akarta ezzel is fokozni. Komját arra törekszik, hogy a verse egyetlen felkiáltójel legyen. Általában kedvenc képei, hasonlatai felkiáltójelszerűek. A *Kikötő* című verse így kezdődik:

„Árboc-kötőtűk
.....
dühödt-feszesre kötik az eget.

A vers közepén helyezkedik el a következő sor:

Szurony zsombékra költözött az élő

s megint ugyanaz a kép.

Következő versének központi képe, a *Piac közepén* című versben:

Piac közepén szálfá tetején
röhejes kutgém bókolk a szélbe

A *Kiáltás* című versének már a címe is felkiáltójel. Első szakaszának utolsó sora:

Töretlen állók, dús cövekelődés!

Még hangsúlyozza a megadott képet a következő szakaszban:

Ó, nézzétek! Emelem a karom

A *Gyár* címűben:

Ormok ormára akar mind az élet!
Ki, ki az ürbe!

A *Bennünk hánytorog a föld* címűben:

Égre nézi homlokát!
.....
Indulat! Váltig áradás!
Törő lázban is sugarasra vertség!"

Ennyi példa elég is. Ahol a felkiáltójel mögé nézünk, mindenütt ellágyulást látunk, túlérzékenységet, gyengédséget, amit a költő titkol, vagy ha ki is mond: elítél önmagában. Mindig erőt akar mutatni, de nem erős, hiába mondja, hiábavalók az ilyen címek: *Erős ember fűtgye*.

*

A Ma második száma, nem szó szerint, de nagy részben közölte *Szintetikus irodalom* című előadásom szövegét. Az előadást 1916. december 3-án tartottam

a Galilei-körben. Nem adtam programot, de segítő kezet nyújtottam azoknak, akik el akartak indulni az új irányok labirintusában.

„...nem az új, hanem a legújabb irodalmat próbálom meg közelebb hozni Önökhöz” — mondtam, az előadás bevezetőjében. — „Azt az irodalmat, amely most teszi első lépéseit a nyilvánosság felé és így akaratlanul is leginkább csak az érte, vagy ellene szóló elfogultakat beszélteti. Ennek az irodalomnak jelentkezésével már a háború előtt is találkozhatott itt-ott az olvasó, de első szerves összeállítása A Tett című folyóirat volt, ahonnan idegen beavatkozás miatt s az évekig tartó bizonytalan stagnálás elől, még tudatosabban és kvantitásban is meggyarapodva, a Ma című lapba lépett át, hogy minél kevesebb idővesztéssel fusson meg azt az utat, amelynek legmesszebbi célja is a művészet.”

A következőkben meghatároztam, hogy mit értettek a Ma-isták művészetén: „Ezt a sokat kompromittált szót: művészet, most minden érzelmesség és holdkóros romantika nélkül mondom ki és szeretném, ha Önök is, túltéve magukat, minden esztétikai tradíción, úgy vennék az eszükbe, mintha teszem azt, így mondtam volna: becsületesség, jómunka. Magasabb terminológiával — Életforma!”

A művészet ilyen fogalmazásával akkoriban értetlenül állt szembe a közönség. A művész személyéhez mindenképpen hozzátartozott valamilyen póz, ezt a romantika, a szimbolizmus, a Dandyzmus valósággal kötelezővé tette; bár a „bohémélet” maga operett-jelleget kapott, a művészetet a legjobbak is a beavatottak titkos mesterségének tekintették.

A romantikus művész ki akart lépni a társadalomból, az avantgardista nemcsak magát akarta átformálni, hanem egész társadalmát. Így az „életforma” náluk forradalmi jelleget kapott, és művészi értelemben új formát jelentett. Ennek az irodalomnak „nem utólérhetetlen ideálja, hanem szülőanyja az élet.”

A következőkben sorra vettem a magyar irodalom akkori irányzatait és kritikát mondtam róluk. „Véleményem szerint irodalmi irányaink két nagy ágra oszlottak: az egyik ág a megfigyelőké, a másik az analitikusoké.”

Magyarázó és kritikai megjegyzések után tértem rá a Ma szerepére: „az az irodalmi mozgalom, amely a Ma című lapban koncentrált erőit — s amely mozgalmat nagyon kevesek kivételével még esztelen mániának, vagy raffinált humbugnak tart a közönség —, minden képességével azt az irodalmat akarja megcsinálni, amely témájával és technikájával kielégítené a mai embert... A magunk hite és tudása szerint, mi sem valljuk magunkat másnak, mint néhány progresszív egyéniség áthidalásával az analitikus irány továbbfejlődésének, az értékes életjelenségek tudatos szintetizálóinak. Mozgalmunk első hírnökeinek valljuk: versekben Ady Endrét, prózában Révész Bélát.”

„Mi már tudjuk szintetikus életünket, mi érezzük szoros mindenhez tartozásunkat a világban és éppen ezért a legszebb életformának tartjuk azt a harcot, amit a társadalomban és művészetben végig akarunk harcolni. Mozgást akarunk, ami mindent mozgat! Mozgást akarunk, ami biztos centrum felé mozog!”

Ismét utalnunk kell arra, amit a mozgással, mint az új művészet egyik legfőbb kifejezési formájával kapcsolatban a futurizmusról más helyütt mondtunk. Marinettinél és a futuristáknál a mozgás öncélú volt, forradalmi rombolásra törekedett és a permanens forradalmon permanens rombolást értett. A háborút az emberiség legfőbb higiéniájának tekintették stb., a Ma szinte-

tikus izmusában, vagy ha úgy tetszik, szintetizmusában, a mozgás meghatározott cél felé irányul, a művészeti és társadalmi forradalom határozottan kitűzött célja felé halad. „Nincsenek halálkívánásaink, és nincsenek esztétikai skrupulusaink! Mi nem a sápadt tespedést, hanem a vidám akciót tartjuk a költészet szülőjének! . . . Világnézetünk és temperamentumunk harcra predesztinál bennünket. Nem vagyunk falnak futó rajongók és egyetlen eszme elvakult utópistái . . . Tisztában vagyunk azzal, hogy az emberiség sorsát teljesen jóra változtatni nem lehet, mert ahogyan a társadalmi és etikai törvények módosulnak, úgy változnak, nőnek, szélesednek az emberek igényei is. Ez a fejlődés törvénye és mi ezt helyesléssel megértjük.”

„A művészetet, mint bármely más társadalmi produktumot, komoly életszükségletnek tartjuk s ha az emberek nem föltétlen előre megrágva kívánják a fizikai tápszereket . . . olyan komoly munka árán élvezzék a művészet szépségét, mint amilyen komoly munkába kerül annak létrehozása . . . Hangsúlyozom tehát, aki verseinket előveszi, az nem a régi szívreható zöngeménnyel, hanem egy előtte eddig ismeretlen aktív erővel találja magát szemben. Verseinkben mindenkor mi magunk, a költők, a szociális alapon rendezkedő emberek lépünk az olvasó elé.”

*

Az előadás és a leközölt cikk természetesen viharos vitákat váltott ki. Maga ellen fordította az ország művészeti közvéleményét, de ugyanakkor megindította és körébe vonzotta azokat, akik megértettek valamit az új művészeti irány lényegéből s akiket felébresztett letargiájukból a lap forradalmi lendülete. Gyülekezett és lassan kialakult a gárda; A Tett-től magával hozott munkatársak mellett a fiatal írók, költők, művészek bővülő csapata zárkózott fel, széles körű mozgalommá segítve az eleinte hermetikusnak látszó kezdeményezést.

*

Az út nem volt könnyű. A Ma második száma, mintegy kritikaként akkori képzőművészeti életünkre, leközölte azt a levelet, amelyet a Múcsarnok vezetősége intézett a laphoz. „Az Igazgatóság betekintett folyóiratuk küldött 1-ső számába, és kimondotta, hogy a kért állandó tiszteletjegyet nem engedélyezi.” A munkatársak nemcsak nem kaptak pénzt cikkeikért, maguk finanszírozták keserves filléreikből a lapot és még egy szokásos ingyenjegyet sem adtak nekik, ha hozzá akartak szólni művészeti életünk égető kérdéseihez.

*

A Tett munkatársainak nagy része ott volt a Ma körül is, de a csoport egyre újabb nevekkel bővült. Egy részük olyan fiatal, akit magával ragadott a mozgalom újszerűsége, az új művészeti (és ami ezzel egyértelmű) az új életforma megteremtésének a vágya; ezeknek jelentősége inkább mozgalmi, mint személyes szerepükben van. De voltak olyanok is a már bemutatott jelentősebb költőkön kívül, akik mellett nem haladhat el figyelmen kívül az irodalomtörténet.

A Ma első számának új írója: Réti Irén, a későbbi Komját Aladárné. Egyetemi hallgató volt, Kaffka Margit nyomdokain indult el az irodalomban.

Hamar elhallgatott, de munkásságának jelentőséget tulajdoníthatunk a magyar „női irodalomban”.

Sinkó Ervin már A Tettben is megjelent. A Ma második száma új versét hozza: *Relief egy új templom oltárára*. Nietzsche Zarathustrájának hatása jellemzi. A század elején Nietzsche hatása elég erős volt irodalmunkban.

Sinkó, nietzscheizmusának szinte természetes folyományaként, később krisztianista lett, majd a politikai mozgalom ragadta el és kiment Moszkvába. Jelenleg Jugoszláviában él, ahol egyetemi tanár.

A II. évf. 4. száma három verset közöl Barta Sándortól. Barta útját a Mához érdekes események előzték meg. Beszámoltam már a Galilei-körbeli előadásomról és elmondottam, hogy az előadás témája, a „Szintetikus irodalom” körül parázs vita alakult. Az ellenzéki csoport vezetője Barta Sándor volt. Ő támadta legélesebben az előadást, a mozgalmat, a lapot. S alig múlt el néhány nap a vita lefolyása után, Barta erősen a Ma hatását mutató verseket küldött a lapnak.

Váratlan jelentkezésének történetét bővebben megírtam önéletrajzomban. (VII. kötet, 24—25. old.) Egy részét itt adom: „Néhány napra rá, hogy a Galilei-köri komédia lezajlott, súlyosan bélelt borítékot kaptam a postán. Pár soros levél és három gyalázatosan elnyűtt, ceruzával telefirkált iskolai füzet volt benne. A levélben csak ennyi állt: „Uram! itt küldöm verseimet, netalántán, ha megfelelnek becses ítéletének, szívesen a rendelkezésére bocsájtom.”

A lap munkatársai egyöntetűen tiltakoztak közlésük ellen. Én azon a véleményen voltam, hogy egyrészt a versek figyelemre méltóak, másrészt taktikai okok miatt is helyesebb azokat közölni, mint visszautasítani, mert közlésük végeredményben jelentős győzelem az ellenzéken. Így is történt: három vers megjelent, és utána több és egyéb kézírata is; Barta Sándor a lap egyik legszenvedélyesebb híve lett.

Barta leközölt három verse: *Az Evoé asszony, Őszi tónál* és a *Sárgakunyhó utrakelt lakói*. Az első avantgardista bordal. A részeg költő italos feje — talán kicsit Ady példája nyomán is —, rákoppa a márványasztalra és álmodik; a vers szertelenül kezdődik, majd hirtelen meghitt képekbe megy át:

„Falusi csönd, meszelt falak,
kőd-övelt sziklatornyok,
meg völgyek, gyöngy-szóró vizekkel!”

Ujvári Erzsi munkáslány volt, négy elemít végzett. Irodalmi munkásságát A Tett és a Ma mozgalma váltotta ki. Számára nem létezett elefántcsonttorony, nem ismert tradíciókat, valóban saját egyéniségét vitte bele szaggatott formájú, szenvedélyes és robbanékony soraiba. Kézíratait Prózának nevezte és számozta; valójában drámai feszültségű, őszinte pátoszu szöveg volt ez, a „szabad vers” és a ritmikus próza közötti műfaj. . Irodalomtörténeti szerepét abban látjuk, hogy ő volt az első magyar munkáslány, aki új hanggal tört be az irodalomba, nem egyéni, vagy esztétikai ambíciói érdekében, hanem azért, hogy kinyilvánítsa forradalmi lelkületét.

A II. évf. 5. száma Sallai Imre versét közli. Címe: *Ünnepdélelőtti séta*. Ez a vers a maga változóan könnyed és tragikus hangulatával egészében meg-rázó, hiszen a költő körúti sétáját írja le, azon a tájon, ahol ma mártíriumának beteljesedése, kivégzése után a róla elnevezett utca nyílik. Sallai Imre tudó-

bajos, gyenge alkat volt, túlérzékeny, fiatal értelmiségi, aki nem tudta elviselni mások szenvedéseit:

„Egy tisztességes fiatalember mosolyogva méri a körutat.

.....

De rángatók csak egyszer lárvátlan képe fitorait
mikor belevág minden keserű jaj, amit valaha elzokogott a kerge planéta!
Mikor belétörli verejtékes arcát minden keserűség, amely
valaha megbolygatta érdes szívét az én atyámfiaiak...
testvéreimnek a nyomorúságban...”

Útja nem vezethetett máshová, mint a baloldal küzdelmeibe. Pártfunkcionárius lett, politikai feladatai érdekében az írást is abbahagyta. Amikor illegális küldetésben az emigrációból visszatért Magyarországra, elfogták és kivégezték. Én versben búcsúztam tőle a Munka c. folyóiratot hasábjain.

A II. évf. 5. számában fordul elő először Lékay János neve, a képzőművészeti rovatban. A Galilei-kör tagja volt, az itt lezajlott vitákon állt a Ma mellé, 19–20 éves lehetett. Rendkívül tartózkodó, szinte félénk fiatalember, a kisebbségi érzés jeleivel. Munkáit inkább a jóra való törekvés, mint a tehetség ereje jellemezte. Nagy meglepetést keltett a Ma munkatársai közt az a hír, hogy Lékay János merényletet követett el Tisza István gróf, Magyarország háborús miniszterelnöke ellen. A forradalom bukásakor emigrált, és részt vett a Párt illegális mozgalmában.

A III. évf. 2. számában jelentkezik először Szélpál Árpád. Fiatalkorban bankhivatalnok. A Tett hatása alatt kezdett írni, később a Népszava munkatársa lett. A 19-es forradalomban szerepe volt a bankok államosításában. A forradalom bukása után Párizsba emigrált — bár egy ideig itthon volt közben — ma is ott él. Első verse, amely a Mában megjelent, a *Tüntetés*. Ez volt első verseskönyvének a címe is.

„Az utcák keresztjén százezer lerongyolt vonaglik
torkuk tárnájából — hol a nyomorúság dinamitja robbant —
kirobban a hangjuk.
Mint éles kövek szagatják a szürke lepedőt
és a csönd sötét posztóját, melyet rendőrkardok
szabtak föléjük.”

A III. évf. 3. számában találkozunk Joel Béla verseivel, ez Kahána Mózes álneve volt. Nem jelenhetett meg saját nevén, mert első verseit a harctérről küldte, ahol zászlósi rangban szolgált. Kahána hamarosan tevékeny részese lett az aktivista mozgalomnak. Versei tartalmilag is, formailag is robbanékonnyal expresszionista írások.

Verseit kötetben is kiadta a Ma *Univerzum* címen. A cím jellemző munkáira, szeretett a végső, univerzális problémákkal foglalkozni. Versei mégsem voltak filozofikus jellegűek, átszövődtek az egyéni líra érzelmes hangjaival. Első három verse közül egyik a lelkiismeretről, másik a háborúról, harmadik az ideálokról szól. *Önpoétikájában*, a maga választékosan szabálytalan nyelvével rövid szagatott sorokban azt mondja el, hogy az ember nem foglalkozhat csak önmagával, amíg mások szenvednek:

„Nem nyalafinta mázzal
belülközsdit jární,
crescendo-decrescendozni,
önkergetőzni,
amíg fakad valahol buja seb . . . ”

A moralisták régi állásfoglalása ez, a forradalmárok új nyelvén.

Reiter Róbert a Ma első időszakának egyik legcsiszoltabb hangú és leg-
érettebb költője. Erdélyi szász származású, 1918-ban, amikor a laphoz került,
egyetemi hallgató volt Budapesten. Első kéziratái a III. évf. 4. számában jelen-
tek meg és ettől kezdve tevékeny részese maradt a mozgalomnak: írt, fordított,
a bécsi időszak alatt is. Munkái — ha nem is a Nyugat, hanem a Ma értel-
mében — halk hangú, jól kiegyensúlyozott ritmikájú költemények voltak.
Nem annyira az expresszionistákhoz, mint inkább előfutáraikhoz hasonlított,
de elsősorban az osztrák Georg Traklhoz, és az epikus lendületű cseh lírikus-
hoz, Otakar Březinához. A *Gyűlölet énekében* így szól:

„Hallod?

a hajnalokban gyilkos harsonák bögnek, harangok
bitorolják a teret, kék tavak megfertőzve énekel-
nek, és veszetten üvöltenek a máglyák !

Látod?

a dinamitos gázás bajonettes arénák vonatokra
lesnek . . . a generálisok reumás lábszárán vértől
híznak a vörös sávok s a téboly koponyája robbant

Testvér !

.....
aki süket municiógyárakban acéllal birkózol
tudd meg, hogy minden egyes srappellettől és grá-
náttól a hazugság barikádja húzik !”

Ugyanakkor az *Asszonyról* így énekel:

„Karodban az örömök ritmusa lüktet . . .
kamaszok labdáznak álmukban a melleiddel de hiába
mert diadalmas erdők dalolnak az öledben . . . ”

Négy-öt alapvető szenvedélyre visszavezetett, idillikus költészet ez,
amelyben a háború gyűlölete és az asszony szeretete a forradalom kívánása
és a szenvedés fölötti részvét motívuma forr össze.

A III. évf. 11. száma hozta Kudlák Lajos első verseit. Ő is a frontról
küldte kéziratait. Versei nyers és dinamikus erő kifejezések, tanulmányai
kiműveltek és alapos kulturáltságra vallanak. Mindkét műfajjal határozott
világnézeti célt követett: az emberek megjavítására törekedett, nyilván ez
volt a legfőbb indok, amely a tollat kezébe adta.

Ugyanebben a számban hozta a lap Simon Andor öt versét is. Simon
vidéki gimnazista volt, amikor a laphoz fordult. Munkáit az erősen töredezett,
expresszionista forma és tartalom, személy szerint August Stramm hatása
jellemzi. A forradalom bukása után emigrált, részt vett a Ma bécsi tevékeny-
ségében, majd hazatért és itthon könyvkötő lett. Kézirataiból hosszú idő óta

nem publikált semmit. Első sorozatának címe: *Vonagló tájak*. Olyasféle képet ad a természetéről, mintha kaleidoszkópon át nézné:

„Domború
cinóberhegy felett
erővel kamaszodik
az ivelthasú égbolt
homorún.
Zörgő erdőben
felnyilazott fák . . .
erőtgyeplőzve a patak
a karmazsinrapaskolt égbolt alatt . . .”

Azonban a táj szövevénye alatt a társadalmi problémákat is érzi. Gondosan megkülönbözteti a harmatcseppet és a verítéket a búzamező hullámzó kalászaiban.

*

Fontos szerepe volt a Mában az irodalmi tanulmánynak és a kritikának. Kemény hangú cikkek voltak ezek. Nagyobb tanulmányokban foglalkoztak azokkal az írókkal, akiket elődjüknek, őseiknek tekintettek; a lap irodalmi tanulmányaiból felvilágosítást kapunk arról is, hogyan látta a Ma a maga helyzetét irodalmunkban.

A II. évf. 8. számában új tanulmányíró mutatkozik be: Révai József. Fiatal értelmiségi, ezzel az írásával szerepel először a nyilvánosság előtt. Makacs, támadásra mindig kész egyéniség.

Első cikkének címe: *Ibsen és a monumentális irodalom*. A tanulmány mindenekelőtt kétségbevonja Ibsen modern voltát. „Ibsen, a drámai forradalmár — a nagy északi titán, mondják és Rosmerholm a legforradalmibb, a legtitánibb. És így is van, ha forradalom, amit csinált. Egyénekbe konzervált szintetikus fájdalmakat. Tragédiává magasított minden csendes és intellektuális átélést. Pesszimista, de múlt századbeli . . . És a pesszimizmusa nem a mai ember tudatos narkózis keresése, hanem metafizikus, sőt szentimentális.” A cikk leírja Ibsen hamleti figuráit. „Mennyi önmagukkal verekedés van itt, mennyi vehemens és fuldokló keresése valamiféle megnyilatkozásnak . . . És sok úgynevezett északi homály . . . S még ma is így kritizálják; Rosmer, a modern ember, aki „kétségekkel küzd”, aki „belül él”, meg „lelki konfliktusai vannak . . .” Csak azt nem lehet tudni, miért mondják ezekre, hogy mai emberek . . . a mai emberek nem metafizikusok, de Brutusok és Borgia Cézárook. Ma cinizmus van és ettől nem kell megijedni. A mai ember pesszimista, de tisztában van azzal, hogy az élet célja az akció, és az akció öncél . . . Rosmer nevetségesen becsületes. Sőt lelkiismerete van . . . Lelkiismeret, ami rokona a tébolynek. De hol van ez ma! . . . Az önmagunk felelősségrevonásának ez a formája szimplán nevetséges. A lelkiismeret manapság megint csak a modern embernél más. Kolosszális és arisztokratikus gőg . . . Az ember manapság nem azért nem követ el úgynevezett bűnt, mert álmatlan éjjelektől és fehér paripáktól fél . . . A mai ember becsületes, mert gőgös. A civilizáció — minden kommunizmus ellenére — tulajdonképpen az egyén egyénítése, konvenciókon kívül helyezése.” Ezt a tételt a cikk részletesebben megfogalmazza. „A modern ember cinikus, vagyis újra értékeli a fogalmakat. És a fogalmak esetleg egészen

egyéniék... A modern ember pesszimista gesztusa pedig: nem érdemes, szóval érdemes. A metafizikán keresztül kell eljutni a cinizmusig és az elemi monizmuson át a nemzetgazdászatiig. És a jón keresztül az aljassáig. És ezen keresztül vissza a jóhoz.”

„Ibsen nagy költő volt. De nem modern — most... abszolút nagyság nincs. Senki sem abszolút, se Goethe, se Homeros... se Ady Endre. Mindenki, aki volt, relatív. Evolúciót elősegítő érték... lépcső egy maihoz... Az irodalom... utakat mutasson és lehetőségeket mutasson. Ne legyen France-i szkepszisű és ne antik, mint Hofmannstahl és ne absztrakt, mint Rilke.”

Kritika címmel ugyancsak Révai József írt tanulmányt a II. évf. 9. számában, Schöpfung Aladár kritikáinak megjelenése alkalmából. Itt egyszerűbb és világosabb fogalmazásban adja elveit. „A kritika legyen állásfoglaló és a kritika legyen harcos... A jövő kritikájának inkább az legyen a feladata, hogy az írás tömegjelenségeit boncolja.”

Révai József *Készülő könyv elé* című írása a lap II. évf. 11. számában mintegy először az orosz forradalom hatásáról tervezett könyvhöz. (Ez a szám 1917. október 17-én jelent meg és címlapján az én *Oroszok 1917* című versemet közölte: ez a vers volt a forradalom első irodalmi üdvözlete Magyarországon.)

„A könyvet az orosz forradalom apropójából képzelem — írja Révai. — Tendenciózusnak akarom: magunkra vonatkoztatásokkal. Meg akarom magyarázni, hogy először az irodalom szülte meg a forradalmat Puskintól kezdve és az orosz írók társadalmi egygyállásától kezdve... és másodszor ebből a levegőben lógó forradalmi atmoszférából szakadt ki az irodalom is.”

A Ma irodalmi tanulmányainak ismertetését Juhász Gyula cikkének ismertetésével zárjuk le: *A Ma útja és célja*. A költő a cikket a Ma 1918. december 29-én, Szegeden tartott propaganda matinéjának alkalmából írta, és maga olvasta fel. Az irodalomtörténeti szempontból jelentős cikk első része így hangzik: „A háború elején, mialatt a burzsoá irodalom fürge haditudósítói, közöttük néhány világhíres örült reklámot csaptak a tömeggyilkosság művészetének, mint ahogy azelőtt, az úgynevezett békében a tömegbutítás művészetének csaptak örült reklámot, mondom, a háború elején megjelent egy vörös füzet, amely a *A Tett* nevét viselte, és amely lángoló tiltakozás volt, nem csupán a háború ellen, hanem a társadalom ellen is, mely a háborút elviselte, és a művészet ellen, amely a társadalomból fakadt és élt, mint a lappírág a hínárból. Ez *A Tett* (Kassák Lajos lapja), ez a magyar és emberi tett, a nevéhez méltóan nem csupán tiltakozott és lázadozott, de minden sorában egy más akarat, egy más program, egy más út, igazság és élet mutatkozott és bontakozott, mint ami körülötte a kis hazában és a nagy világban az erőszakos hazugság árnyékkirályságával kérkedett. *A Tett* több volt, mint pacifista. *A Tett* nemcsak a háború ellen dalolt és harsogott, *A Tett* csákányát fogta és csóvját dobta az egész mindenség ellen — incendiammo palazzi e chiese —, amelynek büróiból, gyáraiból, redakcióiból és kastélyaiból ez a rontás és romlás elindult és bejárta a világot, a halál és pusztulás óriási fekete Internacionáléját szervezve az élet és munka nemzetköziségének temetőjén.”

A cikk ezután a bevezetés után *A Tett* programját ismertette, majd így folytatta: „Nemsokára megjelent a Ma, amely új névvel, új köntösben *A Tett* volt. Ez a Ma nem csupán egy lap, mint annyi más, ez a Ma egyúttal fiatal és bátor erők összetevője, egészséges és egységes világszemlélet, sőt világgalkotás novum organuma, egy tribunál, ahonnan nemcsak szép szavakat mondanak, de ahonnan egy új művészet, egy új világ proklamációit és manifesztumait

hirdeti. . . . A Ma nem egy párt lobogója, sem politikai, sem irodalmi és művészeti párté, nem hirdet szociáldemokrata dogmákat, nem ad ki pacifista bullákat, a Ma, hogy Nietzsche szavait használjam, a sóvárgás nyila a túlsó part felé . . . ” Ide jegyezzük még a következő mondatot: „Gyökerei a magyar humuszból hoznak életerőt és életkedvet, de koronája a világ napjától virul és a világ viharától erősödik.”

*

A Ma II. évf. 12. száma Kassák szám volt. Nyolc versemet tettem közzé benne, egy novellát, egy színpadi jelenetet és a Ma első képzőművészeti kiállításához, Mattis-Teutsch Jánosról írt ismertetőt. Ezenkívül három tanulmányt közölt a szám rólam. Az elsőt Révai József írta, címe: *Kassák, új fajiság, és objektív líra*, a második György Mátyás *Kedves Kassák Lajos* kezdetű vitacikke és Mácza János *Ember, író és szerkesztő* című tanulmánya. A cikkeket a következőkben röviden összefoglaljuk.

„Kassák a legelső objektív lírikusunk — írja Révai József —. A legmesszebb áll Ady egocentrikus lírájától. Vizionisták mind a ketten, de Ady magához magasítja vízióit és önmagán át és önmagával kapcsolatban bonyolítja szimbolikussá líráját. Kassák . . . énjét kikapcsolva: beleolvasztja a vízióba, az énjét kozmosszá növesztve lírikus. . . . Kassák városi költő. Nem hasonlítom sem Whitmanhoz, se Verhaerenhez, mert magyar költő; és bármilyen fordításban ráismernék a szikár, budapesti, magyar, kissé Gorkijjal rokon gesztusaira . . . Internacionális ideológiájú, társadalmi kényszerű, új-témalehetőségeket megkívánó, új líra . . . A proletárok szellemi együvértározása egész határozott, vérbeli kapoccsá termelődik — lassan . . . Kassák az új ideológia, új fajiság: egyéniség legelsője irodalmunkban. . . . Ady tulajdonképpen szűk látókörű költő . . . Kassák érzékeli a más emberek sorsát: beléjük asszimilálódik és így egészen új fogalommal épül nála a líra. A meglátásainak a hideg biztonságával, komor vízióinak monumentalitásával Arany néhány balladájára emlékeztet . . . A líra értéke: súlya annál nagyobb, minél nagyobb rétegekben mozog és mozgat.”

György Mátyás cikke az engem ért támadásokat osztályozza és utasítja vissza. Az egyik — nyilván Babits Mihály — a szívet nélkülözi „Széles és megmeggyűlvé hömpölygő” íásaiban. „Valóban az epikus (helyesen: anti-alany) Kassáknak nem modora a jól megrágott gondolatnak historikus korokon, biblián, és „lírai” képeken keresztülhurcolt reflexiók újrarágása . . . De nincs is szüksége a racionalisztikus korszak egyetlen érzelemcsökevényére annak, aki ott segédkezik egy traumás világnak . . . újrajrásánál . . . ezekből az írásokból egy elődjéthagyó fejlődési szakasz emberfeletti elhatározása, nagy vonalak mellé felsorakozása dikcióz elő — ezt semmiféle rámeréssel nem lehet a valóságból kisikkasztani.”

Mácsa János a személyemhez fűződő mozgalom történetét elemzi: „Amikor Kassák Lajos először lépett az irodalmi közönség elé mint szerkesztő, sőt mint egy teljesen újnak ígérkező szellem vezére, senki se bízott a mozgalom életében . . . Az okoskodók helyesen okoskodtak, a mozgalom Kassák Lajostól eredő és benne összpontosuló dinamikáját illetően. Azt az egy emberből kisugárzó bátor elhitető erőt, amely saját igazának hitében és tudatában nemcsak a maga helyét jelölte ki egy gesztussal, hanem utat mutatott, célt tudatosított, óhajt szított másokban is. Mozgás volt és mozgató erővé erősödött . . .

Az ő számára — kifelé erőpróba, bent — életformává szélesült akarás... Teljes énje egy embernek, akinek életfilozófiája nem szókbá szedegetett hiszekegy — hanem az életet építő tett.

A szám egyik illusztrációja: Nemes Lampérth József tusrajza rólam.

A III. évf. 2. számát Bartók Bélának szentelte a Ma. Bátor és nagy jelentőségű kiállítás volt ez akkor Bartók művészete mellett. A címlapon Bartók egy kéziratának facsimiléje látható, olyan zenemű részlete, amelynek kottáját kutatóink utánjárása máig sem tudta föllelni. A Bartók-szám első írása az én Bartók Bélának ajánlott *Napraköszöntés* című versem — hódolat a nagy muzsikuskor előtt. Ez volt első költői köszöntője Bartóknak.

Náray Béla zenekritikus nagyobb Bartók-tanulmányát közli a szám. A tanulmány Bartók művészetének két fő motívumát: a magyar népi és általános nemzetközi irányát elemzi.

Egész oldalon közölte a lap Berény Róbert Bartók-portréjának reprodukcióját.

A lap teljes terjedelmében közölte Bartók *Sostenuto* című kompozícióját, facsimilében.

*

A Ma tevékenységének egyik legfontosabb része: képzőművészeti mozgalmak volt. A Nyugat kevésbé foglalkozott képzőművészettel s csak itt-ott közölt egy-egy reprodukciót. A modern festők tehát a Ma felé fordultak és itt kellő támogatásra találtak. A Ma nyitotta meg azt a kiállító helyiséget, amely a modern festészet és szobrászat kísérleteit mutatja be, a Ma gondoskodott arról, hogy ez a művészet Magyarországon megfelelő publicitást kapjon, a Ma találta meg azokat a művészeti írókat, akik e kísérletek mellé álltak és értékeiket elfogadtatták az ország művészeti közvéleményével, sőt hivatalos intézményeivel is.

Az első kiállítás Mattis-Teutsch János műveit mutatta be. Mattis erdélyi szász származású művész, megjárta Párizst és Berlint, a német expresszionizmus folyóiratában, a *Der Sturm*-ban és annak kiállításain, nemzetközi elismerésig jutott. Jelenleg Erdélyben él.

Művészetét első kiállítása idején én, második kiállításakor Hevesy Iván tanulmánya ismertette.

Bohacsek Ede is a Ma felfedezése volt. Nagy tehetségű művész, akinek csak parányi oeuvre-je maradt fenn. Rövid ideig dolgozhatott, mert korán meghalt, szegényen, elhagyatottan, tüdőbajban. Az ő műveit mutatta be a Ma második kiállítása: valamennyi munkáját megvették!

A harmadik kiállításon a Ma valamennyi művésze bemutatkozott. Pátzay Pál, Kmetty János, Diener Dénes Rudolf és Bortnyik Sándor is, akik azóta más utakra tértek. A csoport két főalakja azonban (Bohacsek és Mattis mellett) nyilván Nemes Lampérth és Uitz Béla volt. Nemes Lampérth József elmeegógyintézetben végezte életét, mint Gulácsy Lajos (aki ugyancsak részt vett a kiállításon). Uitz Béla, ez a markáns demonstratív egyéniség, aki nagy hatással volt kortársaira és az utánuk következő nemzedékre, ma a Szovjetunióban dolgozik.

A IV. kiállítás Tihanyi Lajos műveit mutatta be. Tihanyi a forradalom bukása után kiment Párizsba és ott is halt meg, igen szomorú körülmények közt. Tihanyi művészetét Bölöni György ismertette a katalógusban.

A Ma VI. kiállításának művészeiről: a Galimberti házaspárról Uitz Béla írt cikket a Ma III. évf. 12. számában.

Medgyes László kiállításához Hevesy Iván írt előszót. (IV. évf. 3. szám.)

A Ma színpadi és színházi törekvéseit Mácza János irányította. Újszerű kísérletekkel jelentkezett, de végső soron Ibsent és Strindberget tartotta mesterének. Később elszakadt mintaképeitől, és az expresszionista dráma befolyása alá került. August Strammra emlékeztető munkákat írt. Dramaturgiai elméletét és elgondolásait nagyobb cikksorozatban foglalta össze, ezt a Ma IV. évfolyamának 4., 5. és 6. száma közölte. Munkásságának egyik érdekes eredménye: ő fordította magyarra az első Majakovszkij-verset. *A költő-munkás* címűt, amely a Ma bécsi időszakában jelent meg, 1921. XI. 15-én.

*

Az aktivista csoport ebben az időben rendszeres előadásokat, vitákat rendezett. A Ma IV. évf. 6. száma közli az aktivista csoport harmadik előadásának szövegét: Barta Sándor *A kultúrájában forradalmasított ember* című tanulmányát, a IV. évf. 7. számában Kudlák Lajos szolt hozzá a vitához, *Jegyzetek az aktivizmushoz* címmel. (Ezt a cikket a Ma kaposvári propagandaestjén olvasta fel először.) A IV. évf. 8. számában két idevonatkozó cikk jelent meg: az egyik a *Proletárforradalom célja*, másik *Az új kultúra: kozmikus kultúra*, mindkettőnek szerzője Rosinger Andor.

*

Képzeli magunk elé az 1919-es esztendő hajnalát. A világháború véget ért, a forradalom győzedelmeskedett. Ekkor egymást érték ellenünk a támadások, amelyekkel A Tettnek és Mának meg kellett küzdenie, sőt a Tanácsköztársaság alatt még fokozódtak. A legélesebb hangot Göndör Ferenc lapja, az *Ember* és a *Pester Lloyd* használta. Azonban lassanként az egész magyar sajtó, az egész magyar művészeti közvélemény bekapcsolódott a harcba és a Ma maroknyi gárdája hamarosan úgy állt a pergőtűzben, mint ahogyan a hajó küzd a tengeren a mindenhonnan torlódó hullámok ellen.

E rövid bevezetésből fogalmat alkothatunk magunknak a Ma helyzetéről az akkori Magyarországon. Mivel válaszolt a Ma a támadásokra, mit tett ebben a veszélyes helyzetben? Megfogalmazta világnézetét, megtárgyalta és végső formába öntötte elveit: kibontotta az aktivizmusnak, a Ma izmusának lobogóját és rátűzte határozottan körvonalazott tanait, eszményeit.

Az aktivista csoport 1918 végén alakult és 1919 elején hozta nyilvánosságra elveit. A mozgalom összefoglaló elméletét nagyobb előadásban foglaltam össze. Az előadást 1919. február 20-án tartottam, szövegét a Ma IV. évfolyamának 4. számában is közzétettem.

A Ma látta az ország helyzetéhez nem mért, túlnagy célkitűzést és bátran vállalta, mert irtózott a megalkuvástól. „A kultúrigényesség az egyedüli reális biztosítéka és alapja a jövő társadalmának, amely nélkül a legszebb, legpraktikusabb életelgondolás is csak merő humbug vagy szálnalmas utópia.” Olyan elv ez, amelyért a Mának el kellett buknia, olyan eszmény, amelyért engem, évtizedeken át mindmáig érnek támadások.

A Tanácsköztársaság alatt, a Tanácsköztársaság vezetője a Ma művészetét „a burzsoá dekadencia kinövésének” nevezte.* Én nyílt levélben válaszoltam a Ma IV. évfolyamának 7. számában. A nyilatkozat címe: „Levél Kun Bélához a művészet nevében”. A levélben nagyrabecsülésemet fejeztem ki Kun Béla reálpolitikai tudása és felkészültsége előtt, de kétségbevittem a modern művészeti mozgalmakkal kapcsolatos tájékozottságát. Ezért röviden összefoglaltam e mozgalmak és a Ma (valamint elődje, A Tett) történetét, utaltam a mozgalom bátor álláspontjára, a háború alatti küzdelmeire: „... mindezt, amit elmondok, nem elsősorban magunkért, hanem a forradalomért mondom el, aminek feltétlen életerős részei vagyunk. . . mi voltunk az elsők, akik az akkor meglehetősen nacionalista ízű Galilei-körben fenyegetések és megbotrányozó üvöltések között gyűlést rendeztünk a kommunizmusért, és esténként szerkesztőségünk félredugott helyiségeiben a mai vörös katonák néhányával megindítottuk a kommunista csoport szervezkedését. Azok az elvtársak, akik az Ön első Visegrádi-utcai megjelenését üdvözölték, azok tőlünk mentek Önhöz. . .”

Ez a levél további részeiben felsorakoztatja a Ma mozgalmanak külföldi testvérharcosait, Henri Guilbaux-t, Alexej Remisowot, Ivan Gollt, Franz Pfermpfert, Ludwig Rubinert és másokat — akiknek munkáját éppen dokumentációs céllal közölte a Ma kérdéses száma. A Mában Kun Bélához intézett felhívás is jelent meg, Szélpál Árpádtól. Nyilatkozataink következménye az lett, hogy Pogány József helyettes népbiztos aláírásával a következő szám után betiltották a lapot.

* Az említett megjegyzések az Országos Pártgyűlés második napján, Kun Béla válaszbeszédében hangzottak el.

„... Azok a bajok, — mondotta Kun Béla — amelyekről sok elvtárs beszélt, a dezorganizáció, az organizáció hiánya elkerülhetetlenül szükséges e fejlődési állapotban. De éppen azért, mert ismerjük az orosz proletárforradalom tapasztalatait, bátran szembe szállhatunk ezekkel a bajokkal és így a proletárforradalmat kritizálhatjuk önmagunk is és ezeket a bajokat rövidesen ki fogjuk irtani. Nem a diktatúra az oka ezeknek a bajoknak, nem is a diktatúra formáinak kezelése, éppen úgy, mint ahogy a diktatúra eddigi módszere nem az oka annak, hogy szellemi életünk lehanyatlott, hogy ebben az országban szellemi termelés nem volt.

Egész kétségtelen dolog, hogy a diktatúra nem túlságosan alkalmas az individuális szabadság kifejlődésére, nem túlságosan alkalmas arra, hogy az egyéniség szabadon kibontakozhassék. Ámde az a szellemi élet hanyatlott le, az a kútmérgező szellemi élet, amely a burzsoázia szolgálatában állott, amely a burzsoá-állam erőszakszervezete volt és az a része, amelyet burzsoá szépirodalomnak neveztek. (Éljenzés, taps.) Új szellemi életnek, új kultúrának kell támadnia magából a proletariátusból és én bízom a proletariátus termelőerejében, abban a termelő erőben, amely intézményeket lerombolt és intézményeket alkotott, hogy *meg fogja találni a szellemi élet terén is a maga kivirágzását. Kétségtelen, hogy ez nem a Ma irodalma, amely a burzsoá dekadencia terméke. Új szellem fog megnyilatkozni a proletár szellemi élet terén, amelyből a proletariátus osztályának szelleme fog kivirágozni.*” (Vörös Újság, 1919. június 14.)

A szerkesztő bizottság véleménye szerint a Tanácsköztársaság vezetőjének igaza volt, amikor új szocialista kultúrát sürgetett és nem fogadta el a Ma irodalmi és művészeti eszményét, amely elfordult a közvetlen társadalmi feladatoktól és ezek helyett elvont „kultúrigényességet” hirdetett.

A Szerkesztő Bizottság

II.

*„Egy tribundl, ahonnan
nemcsak szép szavakat
mondanak, de ahonnan
egy új művészet, új világ
proklamációit és mani-
fesztumait hirdetik.”*

Juhász Gyula

Bécs, 1920. Ez a háborús rokkant, leszegényedett, kétségbeesett város lett új otthonunk. Uitz előbb került ki, én csak a keszthelyi börtön és a pesti Gyűjtőfogház után jutottam révbe. Előbb üldözöttek voltunk s most teljesen árváknak éreztük magunkat. Az emigránsok egy része a „Hotel zur Hölle”-ben kapott tetőt a feje fölé. Valóban pokoli hely volt ez a szálloda, dünyögő gazdájával, elnyűtt szobáival és az épülettel majdnem szemben levő kaszárnyaszerűségével, amiben a darutollas fehérgárdisták tanyáztak. Mintegy célpontul szolgáltunk a számukra és ők állandóan támadással fenyegetőztek. Nem következett be, de mi éjszakánként szobánk bútoraival eltorlaszoltuk az ajtókat és egy-egy ember reggelig őrsegen virrasztott.

*

Azt az időszakot, amelyet a következőkben megkísérlek röviden összefoglalni, az jellemzi, hogy emigrációban zajlott le. A művészet száműzetésben; nem volt ez új dolog a magyar művelődés történetében, azonban ebben az esetben új vonásokat vett fel.

A régi magyar emigránsok előadásokat tartottak, cikkeket és könyveket írtak külföldön s megírták értékes vallomásaikat, de állandó folyóiratig nem jutottak. Ilyen szempontból a Ma volt az első. S ha átlapozzuk bécsi számaikat, meg kell állapítanunk, hogy impozáns és jelentős folyóirat volt, nagy alakban, gazdagon illusztrálva. Azonban nemcsak hatásos lap volt: hatékony is. Rejtett utakon bejutott az országba és arra is módot talált, hogy az itthon rekedt munkatársak kézíratait megszerezze és álnév alatt közölje.

*

Még egy fontos tényt kell kiindulóként hangsúlyoznom: azt, hogy 1920 elején hagyták el Magyarországot az emigránsok és a Ma első bécsi száma már 1920. május elsejére megjelent. Nem volt célzatosság nélküli a megjelenés dátuma sem; a legnagyobb teljesítményt azonban mégis a gyors megjelenésben, az impozáns kiállításban, a száműzött művészek erőteljes összefogásában látjuk. A modern mozgalom folytonossága tehát azonnal helyreállt.

Sokan csatlakoztak a Mához, mindenekelőtt a régi gárda főmunkatársai. De arra is módot találtam, hogy a gárdát megújítsam; Osvát Ernő még itthon hívta fel figyelmemet Déry Tiborra, aki az Érdekes Ujság regénypályázatán tűnt fel. Osvát úgy találta, hogy Déry nem a Nyugat, hanem inkább a Ma munkatársai közé illik. Első verse a bécsi Mában jelent meg. Gáspár Endre, Nádass József és Németh Andor az emigrációban csatlakozott a laphoz; Illyés Gyula és Szegi Pál, két fiatal diák, felkeresett Bécsben, megmutatták költői kísérleteiket, majd Párizsból küldték be a Mához verseiket és fordításait. A régiek: Barta Sándor, Ujvári Erzsí, Kudlák Lajos, Reiter Róbert, Uitz

Béla, Mácza János stb. együtt voltak Bécsben. Többen jelentkeztek Magyarországról is, eleinte név nélkül, később névaláírással, eleinte rejtett úton kijuttatott levelekkel, később személyesen is, mint Remenyik Zsigmond, Mária Béla, Pán Imre, Gerő György stb. Általában a bécsi Ma a külföldre induló magyarok végállomása vagy átmenő útvonala lett. Itt jelentkezett és itt jelent meg először Moholy Nagy László, aki az én ajánlásommal ment Herwarth Waldenhez Németországba. Hamarosan az expresszionista és a konstruktivista mozgalom egyik főalakja, a Bauhaus tanára és helyettes vezetője, a Der Sturm munkatársa s egyúttal a Ma németországi képviselője lett. A Ma közölte és propagálta a Nyugat felé Megyes Lászlót, aki Bécsből Párizsba, majd Amerikába került és sikert aratott, mint expresszionista festő. Péri László építész-festő képeit is a Ma közölte először s ennek nyomán a berlini Der Sturm. Kádár Bélát és Scheiber Hugót, a Der Sturm két rendszeres magyar kiállítóművészt is az én ajánlásom vezette Berlinbe, Kállai Ernő művészeti író és Molnár Farkas építész is a Ma munkatársa volt, Kállai a Bauhaus tanára, majd a Bauhaus folyóirat szerkesztője, Molnár Farkas a Bauhaus előadója lett.

*

Az első szám vezércikke: az én kiáltványom a *Világ művészeihez*. Két nyelven jelent meg, magyarul és németül. 1920. április 15. Aláírása: „A magyarországi aktivisták nevében Kassák Lajos.”

Így kezdődik: „Egy magát emberré váltani akaró osztály gondolataikban meg nem értett, cselekedeteikben egyedül cselekvő művészei kiáltanak felétek testvéri szóval. Figyeljete!” A szöveg ezután összefoglalja az aktivisták elveit, majd rátér a művészet szerepére: „Az új művészet lényege a tragikus idők felérzése és értelemmel megvilágítása... Az új művész hivatása az elnyomottak butaságába és az uralkodók kalmárspekulációiba vesztett emberiség önmagára ébresztése. Nem egyéni megdícsőülés tehát és nem tömegművészet a népszónokok értelmében.”

„Jelzéseket kiáltunk felétek a történelmes földről.” Magyarország felé fordították a külföldi művészek egy részének a szemét és ettől kezdve gondosan figyeltek a Ma szavára. „Értsük meg: a mai világmegmozdulás még nem az új világ kezdetét, hanem csak a régi befejezését jelenti... És most jött el a mi időnk és a ti időtök, testvérek, akik a történelmi materializmus alapján az ember lelkét akarjuk felgyújtani. Minden osztálymorál ellenében... az etika örök stabilitását. Mert ő a minden erők értelme. A gazdasági kérdés megoldásának a kihangsúlyozása nem elegendő az emberi életlehetőség megoldásához. A tömegek már eleget koplaltak ahhoz, hogy bármikor készen legyenek sorsuk pillanatnyi megjavításáért a lázadásra — most azonban mint eddig soha lehetségesebben, az ösztönös lázadás tudatos forradalommal mélyítéséről van szó... Mert csak a felszabadult lélek biztosíthatja a felszabadult testet az új igába töréstől.”

*

Az első szám közli a régi munkatársi gárda nagy részének felvonultatása mellett N. N. anonym orosz gondolkodó *Proletár etika* című művének egyik fejezetét „Egyéniség és társadalom” címen. Ez a könyv Moszkvában jelent meg 1919-ben, a szovjetek központi végrehajtóbizottságának kiadásában.

A könyv és a Mában közzétett fejezet az egyén és a társadalom új kapcsolatát elemzi és sok szempontból tudományos kiegészítője az előbb idézett művészeti-politikai deklarációnknak.

*

A lap 3. száma — miután megerősítette helyzetét és Magyarországról történt kitiltása ellenére megtalálta az utakat, amelyeken az országba juthatott — az én nyílt levelemet közli a magyarországi ifjúmunkásokhoz: ahhoz a réteghez, amelyhez a Ma legszívesebben fordult. „Az idő betelt. Megmutattuk magunkat egymásnak . . . s most beszélhetünk a szó megváltó erejével mint testvér a testvérhez . . . Voltunk néhányan, akik embernek születünk s néhányat emberré vertek Krisztus kínjaival a megpróbáltatások. . . harc és jószág kell, hogy egyszemélyben erősödjének hatalommá. . . Az igazság emberének nemcsak a világot kell megváltania, hanem önmagát is. Ez minden előbbrejutás alaptörvénye és ezt a törvényt a ma emberének kell beváltania.” A Ma azt akarta, hogy olvasói valóban a ma emberei legyenek, s ehhez új etikára volt szükség; ezért a nyílt levél s az azt követő elméleti cikkek; filozófiájuk irányát elsősorban az etikai kérdések felé fordították. Ezt az etikus beállítottságot tükrözi a következő számban Mácza János *Szeretet, tagadás, harc* című cikke, majd Kudlák Lajos tanulmánya: *Aktivista művészet és aktivizmus a proletár forradalomban*. Ezekben a cikkekben végső elméleti kérdések feszegetéséről van szó, mert íróik azt hiszik, hogy ezeknek alkalmazása dönti el végül is az új világ sorsát. Néhány sor Kudlák fejtegetéseiből: „ . . . az aktivizmussal az elfojtott élethit lesz tudattá. Az élet élésének új mechanikája a dinamikus élet . . . Akció! A szép nincs a külvilágban, hanem belső funkció : a visszafojtott vágy érzete. Az aktivista művészet az élet agitációja.”

Ehhez a problémához szól Adolf Behne *Művészet és forradalom* című nagy terjedelmű tanulmánya, a VI. évf. 4. számában. Behne akkoriban nagyobb figyelmet keltett könyvet írt, *Wiederkehr der Kunst* (A művészet visszatérése) címmel. Művét főként az expresszionisták üdvözölték örömmel. Említett cikke az ő filozófiájukat értelmezi: „Mindazokhoz fordulok, kik velem együtt hiszik, hogy a művészet más természetű realitás, mint a gépek, házak, múzeumok, vagy tankönyvek. Ilyen dolgok terv szerint készülnek, és akkor születnek meg, ha már készen vannak. A művészet más, nem tudjuk gyártani és előállítani . . . A művészet nem formakérdés, hanem megérzés.” A cikk további részében, mélyebb fogalmazásban: „A nem-művész is lát és hall, érez és gondolkodik, érzéseivel azonban csak ritkán és alkalmilag lépi át a megélés küszöbét, azaz a teljes, tiszta, őseredeti és közvetlen világtudat küszöbét. (Ez valami más, mint a „tudás”.) Mert az öntudat-küszöb átlépésében van a művészet csírája.” Cikke további fejezeteiben az architektúrát jelöli meg, mint olyan valamit, ami az embereket valóban át tudja változtatni és síkraszáll a modern üvegarchitektúra alkalmazása mellett.

A vitába a Hollandiában megalakult aktivista csoport is beleszólt és megküldte deklarációját a Mának. A nyilatkozat címe: „A világkép” és alcíme: „Mit kell a proletárságnak tudnia a művészetről.” Miután a szöveg semmi újat nem mond a Ma aktivista elméletével szemben, nem szükséges részletesebben foglalkoznom vele. (A VI. évf. 5. számában kétoldalas terjedelemben megjelent.)

Határozott formában képviseli a vitában a Ma álláspontját Mátyás Péter (Kállai Ernő) *Új művészet* című beszámolója a németországi expresz-

szionista, mozgalomról. „Az expresszionizmus körül felburjánzó művészeti irodalom egyik jelszava az volt, hogy a csak mesterkedésekben és finomkodásokban végelegyengült impresszionizmus és l'art pour l'art dekorativitása helyett a világszemléletnek és vallásos kinyilatkoztatásnak jogát, sőt kötelességét hirdette, mint elsődleges, művészetet meghatározó tényezőt. Csakugyan a késői Manet, vagy Monet és Signac művészetéhez képest . . . Delaunay vagy Kandinsky és Franz Marc, Nolde, Heckel, és a többiek szellemi és erkölcsi értékek forró napraáradását jelentik. De ami összegezés és etikum akad az expresszionizmusban, csakis ebben a viszonylatban állja meg úgy ahogy a helyét.” A Ma berlini munkatársa joggal támadta a Ma szilárd etikai alajáról az érzelmesebb és szétfolyóbb német mozgalmat. „Az expresszionizmus nem veszi figyelembe, hogy minden metafizikum, egyén fölé hatalmasodó törvényt, minden vallás kollektív dogmát, kategorikus imperativuszt jelent. A szubjektív megindultság magában még nem elég az üdvösségre és hangulatos esztétikai taglejtéssé gyengül, ha nem reális hatóerőként emelkedik vízióvá.”

Sok újat mond Pierre Reverdy paragrafusokba foglalt cikke a VI. évf. 10. számában.

A Ma kettős különszámot adott a lap kétéves bécsi megjelenésének jubileumára (VII. évf. 5—6. szám). Vezércikkét én írtam, *Mérleg és tovább* címmel. Bevezetőben összefoglaltam a mozgalom hét éves történetét, a világháború, a forradalom, ellenforradalom, s az emigráció ideje alatt. Majd ezt mondtam: „Mi magyar nyelvű aktivista művészek 7 éves küzdelmeink után, mint lehasznált ruhát levettük már-már jövedelmezőnek ígérkező múltunkat s mint 7 évvel ezelőtt, de tapasztalatokban gazdagabban, mélyebbre gyökerezett tudással, tehát sokkal magasabb színvonalon, újra kezdjük utunkat a környezetében és önmagában felszabadult ember felé.”

Ez a bejelentés nem maradt hatástalan a Ma gárdájára. Voltak, akik ekkor váltak ki a csoportból. Nyilván úgy érezték, nem képesek már arra, hogy ismét új útra induljanak. Idézzük a cikk első bekezdéséből a következő kijelentést: „A Ma . . . politikai meghatározhatóság szerint kommunista volt és ma is az — világszemléletében azonban kommunista is volt és ma is az, de ezen kívül még egyéb is — emberi: azaz egyetemes.”

Ebben az időben vált ki Barta Sándor és Ujvári Erzsike is a Mából. *Akaszottember* majd meg *Ék* címen ellenlapot csináltak, de ezek a kísérleteik, ugyanúgy, mint az *Egység* esetében, nem voltak életképesek, eltűntek a homályban.

*

Az 1920-as esztendő őszen, tehát megindulása után alig néhány hónappal, a bécsi Ma már kiterjesztette tevékenysége területét. 1920. novemberében rendeztük tizedik kiállításunkat Uitz Béla képeiből. Katalógust nyomattunk, két nagyalakú reprodukcióval.

Mácsa János kidolgozta és a Mában leköszölte a folytatásokban új színházművészeti elméletét *Színpad és propagandaszínház* címmel. A cikksorozatban fölvetett problémákat Bécsben és Moszkvában is megvitatták.

Hozzáálltunk könyvsorozatunk folytatásához is. Matiné-sorozatot is indítottunk. Az első kétnyelvű matiné a Freie Bewegung helyiségében tartottuk a Kaertnerstrassén, 1920. november közepén. Az előadások főalakja feleségem, Simon Jolán, ezeken a matinékon alakította ki az új előadói stílust,

amely hamarosan követőkre talált. Simon Jolán rendszeresen ellátogatott Magyarországra, mert ellene nem volt elfogatási parancs s gyakran szerepelt a különböző párhelyiségekben, kultúrtermekben, nemegyszer illegális Ma-estet rendezett s a magyar és külföldi avantgárdisták munkáit adta elő.

Ezekén az estén ihlette meg Simon Jolán előadóművészete József Attilát és így született meg dicsérő és panaszló költeménye:

S I M O N J O L Á N

Egyszer, ha nem veszi észre
nézzetek arcába hosszan,
magános férfiak gondolták ki,
amikor én még futbaloztam.

Élete peng a levegőben,
borítsátok be nagykabáttal,
sosem szavalt még verset tőlem,
suro! szalad egy könyvvállvánnyal.

Ha volna kollektív iparosfa,
téli cipőjét megteremné,
ha volna igazszívű kecske,
az ő dicséretét megegné.

A bécsi matinék és előadóestek hamarosan nagyobb jelentőségű megnyilvánulásokká alakultak. Különösen nagyszabású vitanap volt 1925 elején a Konzerthaus termében és ezen a bécsi szellemi élet notabilitásai is felvonultak. 1925. március 22-én a Schwarzwaldsaalban azok a bécsi művészek is felléptek, akik a Ma mozgalmával szimpatizáltak. Paul Emerich, a bécsi színpadok egyik ismert művésze szavalta a Ma költőinek munkáit, s Hans Suschny avantgard író és festő tartott előadást a lap íróiról. Az előadáson én, Németh Andor, Déry Tibor, Nádass József személyesen is szerepeltünk. Hans Suschny ebben az időben került szorosabb kapcsolatba a Mával. Miután az osztrák törvények megkövetelték, a lapnak kezdettől fogva osztrák felelős szerkesztőre volt szüksége. Ezt a szerepet eleinte Franz Brügel, később Joseph Kalmer költő töltötte be. Az utolsó időszakban Hans Suschny.

Több előadást és szavalóestet rendezett a Ma Csehszlovákiában, amelynek modern művészeire a mozgalom jelentős hatással volt. A Ma fenntartási költségeinek számottevő része a csehszlovákiai és jugoszláviai terjesztésből került ki, de a világ minden táján voltak előfizetői. (A jugoszláv fiatal művészek megjelentették Novisadon a Ma testvérlapját *Ut* címen.) De előadásokat rendezett a Ma más országokban is. A legjelentősebbek egyikét Párizsban, 1926-ban, a Société des Savants helyiségeiben. Ezen a m  vészesten Gáspár Endre, Illyés Gyula, Nádass József és   n személyesen is szerepeltünk. A bevezető előadást a francia avantg  rdist  k egyik vezéralakja, Paul Derm  e tartotta. Különösen kiemelte a Ma mozgalmának nemzetközi jelentőségét. Az est nagy sikerrel zajlott le. A közönség többsége természetesen párizsi magyar volt, de többen ott voltak a franciák közül is,   gy Iwan Goll, Philipp Soupault, Michel Seuphor és mások. Léger is szívesen találkozott a kis magyar csoporttal, ő volt a franciák között a legtemperamentumosabb és leginkább vitatkozó kedv  .   n és Nádass meglátogattuk Le Corbusier-t. Iwan Goll majdnem állandóan velünk volt.

*

A Ma nemzetközi kapcsolatai mind   l  nebbek lettek és ez megmutatkozott a lapon magán is: egyre gyakrabban jelentek meg külföldi cikkek (néha idegen nyelven)   s képek a lapban. Az V.   vf. 4. számának címlapján

Chagall rajzát találjuk. A VI. évf. 3. száma Kurt Schwitters szám volt. Spengemann cikkét közölte Schwittersről, három „merzista” illusztrációval, továbbá Schwittersnek két cikkét; egyik a Merz-színpadról szól, a másikat kifejezetten a Ma számára írta. Címe: *Miképpen vagyok elégedetlen az olajfestéssel.*

A külföldre került magyarokkal is mind intenzívebb lett a kapcsolat. Ekkor jelent meg a Mában Remenyik Zsigmond Buenos-Airesből küldött expresszionista jellegű színdarabja is.

Az 1921. március 21-i számban bukkant fel Moholy Nagy, ekkor még M. Nagy László néven: eredeti linoleum metszettel szerepel. A következő, Archipenko különszámban (VI. évf. 6.) Blaise Cendrars verset írt a képek elé, Iwan Goll pedig elemző tanulmányt. (E képeket a Ma könyvvalakban is kiadta.) Archipenko akkoriban érkezett Moszkvából Berlinbe, azokkal az emigránsokkal együtt, akik kísérleteik szabadsága érdekében elhagyták a Szovjetuniót. Közéjük tartozott Chagall, Kandinsky, Burljuk, Gabo, Pevsner, Lissitzky stb.

A VI. évf. 7. száma George Grosz munkáit ismertette. (Grosz illusztrálta Ujvári Erzsébet első könyvét is.) Ugyanezen szám közölte Marinetti új kiáltványát, a futuristák legújabb izmusváltozatáról, a taktilizmusról. Marinetti, ebben az időben meglátogatta Bécsben a Mát és engem. Az Erzherzog Joseph szálló halljában találkoztunk újból. Engem Németh Andor kísért el a találkozásra. Találkozónk hamarosan fölverte a finom szálloda rendjét: hatalmas vitába bonyolódottunk, majdnem öltre mentünk, mert ebben az időben én már határozottan kialakítottam politikai és művészetpolitikai álláspontomat és a legkevésbé sem értettem egyet Marinettivel és a futuristákkal, akiknek művészetét egyébként elismertem. Marinetti az asztalt verte; hogy pincérek, chefek jöttek a csitítására — eredménytelenül. A találkozás végén Marinetti hosszasan rázta a kezem, mondván: ilyen művészekre van szükség, akik keményen hajlandók küzdeni álláspontjukért.

A VI. évf. 8. szám fő témája: Viking Eggeling „mozgóművészetének” bemutatása. Ő volt a zenei festészet megteremtője; a képet zenekari műnek tekintette, képeinek zenei címeket adott és zenei témákat választott. „Horizontál-vertikál orkesztereket” festett, különböző tételeket a fugából és a diagonál-szimfóniából. Ez a kísérlet lett az alapja annak a muzikalista mozgalomnak, amelynek Edouard Herriot volt a védnöke a harmincas években.

A VI. évf. 7. számában jelent meg Majakovszkij verse először magyarul. A *Költő Munkás*. E szám nagy részét Moholy Nagy László műveinek szenteltük. Moholy Nagy képei a Mából és a Sturból több nagy avantgardista lapba átkerültek.

A VII. évf. 1. száma dadaista jellegű. Kurt Schwitters Merz-versét közli elsőként, aztán Cocteau próza-versei következnek, majd egy tanulmány az én képarchitektúrámról. Ez a szám közölte Tristan Tzara *Antipirin úr első mennyei kalandja* című kéziratát, mely lényegében a dadaizmus egyik első s akkoriban sokat vitatott manifesztációja volt. Ez a szám több más külföldi kézirat mellett az én egész oldalas linoleum-metszeteimet hozta, a képarchitektúra első darabjait.

A következő számban főként franciák jelentkeztek: Picasso, Fernand Léger, Albert Gleizes és társaik; aztán szovjet konstruktivisták következtek. Iwan Puni eredeti linoleummetszeteket küldött, művészetét Kállai Ernő ismertette, a VII. évf. harmadik száma hatalmas betűkkel, egész oldalon közli a modern szellem irányelveinek meghatározására készülő Párizsi Kongresszus meghívóját. „A vita főtárgyául — mondja — az ifjú nemzedékek által fölvetett

néhány probléma szolgál, melyek nem annyira a megoldás reményében kerülnek szőnyegre, mint inkább azzal a céllal, hogy első ízben megállapítsák fontosságukat.” Aláírói: George Auric, André Breton, Robert Delaunay, Fernand Léger, Amadé Ozenfant, Jean Paulhan és Roger Vitrac.

Ez a kongresszus valóban összeült s bár a Ma munkatársai nem mehetek el személyesen, véleményüket mégis előterjesztették. Állásfoglalásuk szövegét a Ma VIII. évf. 8. száma közölte. Ugyanitt közzétette a lap az orosz színtetikus művészcsoporthoz, a hollandi De Stijl csoport és a romániai, svájci, skandináv, németországi konstruktivista művészcsoporthoz nyilatkozatát is, és közreadta azt a külön nyilatkozatot, amelyet Ilja Ehrenburg és El Lissitzky küldött be. E két művész akkoriban társszerkesztője volt a *Gegenstand-Objet* című konstruktivista lapnak, amely Németországban jelent meg és szoros kapcsolatot tartott a Mával. A Ma azt javasolta, hogy a kongresszus, amelyet Düsseldorfban tartottak. 1922. május 29 és 31 között, alakítsa meg a „Forradalmi Világsemléketű Alkotók Nemzetközi Szervezetét”. A megalakításra nem kerülhetett sor.

Hasonló kérdésekkel foglalkozott már korábban az „Alkotó Művészek Provizorikus, Moszkvai Internacionális Irodája”, amely kérdéseket intézett a világ vezető avantgardista művészeihez és mozgalmához, így a Mához is. A kérdéseket a Ma 1920. november 1-i számában tette közzé és ugyanott leközölte az egyes kérdésekre adott válaszait is. Ezeket érdemes alaposabban áttanulmányozni, szövegük megtalálható a Ma VI. évf. 2. számában. Azonban ez a nemzetközi modern művészeti szervezet sem jött létre, s ezért volt a későbbi francia kísérlet. Az avantgard csoportoknak csak kisebb arányú együttműködést sikerült létrehozniok: ilyen volt a hollandi absztrakt csoportok együttműködése a dessai Bauhaussal, valamint a konstruktivista és aktivista csoportok együttműködése, amelybe a Ma is beletartozott.

*

A VIII. évf. megindulásától kezdve a Ma mérete ismét megnövekedett; a lap impozánsabb terjedelemben jelent meg. Nagyméretű, modern szellemben tervezett színes címlapjai, melyek tipográfiai terveim szerint készültek, ott voltak a világ minden nagyvárosának újságáros pavilonjaiban, — csak Magyarországon kellett a lapot titokban terjeszteni.

A VIII. évf. 1. száma hozta Léger kubista rajzait, Raoul Hausmann *Optofonetika* című tanulmányát, El Lissitzky *Proun* kiáltványát, a Bauhaus egyik tanárának, Oscar Schlemmernek épületszobrát, Schwitters számversét (amely olvasásban értelmetlennek hat, de németül előadva, érdekes ritmikus értékeket fedezhetünk fel benne). Ebben a számban jelentek meg az én linoleumban metszett kétszínű képarchitektúráim, német ismertető szöveggel.

A VIII. évf. 2—3. száma az új amerikai költőket mutatta be és több reprodukcióval illusztrált cikket közölt a berlini orosz kiállításról, amely annak idején rendkívüli feltűnést keltett. Ez volt a szovjet művészek első bemutatkozása Európában. Én Bécsből Berlinbe utaztam a kiállítás megnyitására és ismertetést írtam róla gazdag illusztrációs anyaggal. A szám Gáspár Endre filozófiai tanulmányát hozta *Útban az új etika felé* címmel: ez volt a legnagyobb terjedelmű cikkek egyike, amelyet a bécsi Ma közölt. A tanulmány 12 fejezetben adja az új, hiperszociális etika vázlatát.

A VIII. évf. 4. szám, a franciaországi megjelenéssel egy időben közölte Ozenfant és Jeanneret tanulmányát a purizmusról, mely ebben az időben

bontakozott ki. Címe: *A purista esztétika vázlata*. Ez a mozgalom és a cikk döntő hatással volt az új tárgyiasság (Neue Sachlichkeit) mozgalomra, melyet világszerte érdeklődéssel fogadtak, mert a konzervatívok a modernnek halálát látták benne.

A VIII. évf. 7—8. számában több tanulmány foglalkozik a konstruktivista elmélettel: Reiter Róbert *Dogma, szkepszis, konstrukció* című cikke, Grünhut László *A konstruktivitás elve*, Kállai Ernő *Konstruktivizmus*, Emile Malespine *A művészet irányvonala*, Egon Engelen *Konstruktivizmus és proletariátus* címen. Gáspár Endre tanulmányt írt rólam: néhány részletét közzétűk annak a rólam szóló könyvnek, amely akkor már sajtó alatt volt Bécsben.

A VIII. évf. 9—10. szám címlapján a pirosbetűs Ma fölött Reiter Róbert két verse jelent meg. Reiter ezekben az években már elismert költő volt, tehetsége kibontakozott s kéziratait a Der Sturm is közzétette. E számba Fernand Léger is cikket írt *A művész aktuális feladatai*-ről. Itt tűnt fel először Molnár Farkas építész. E szám közölte Cocteau: *Az Eiffel-torony népszépe* című szürrealista jellegű színdarabját, amelyről annak idején sokat vitatkoztak, mert színészei mind némaszereplők voltak és csak két fonográf szólalt meg a színpadon: ezek mondták el mindenki helyett a szöveget. Fordította Illyés Gyula.

A IX. évf. 3—4. száma „Pesti antológiát” közöl, hazai munkatársainak verseiből. (Gerő György, Mária Béla, Pán Imre, Kristóf Károly, Pápa József).

A IX. évf. 5. száma az atonalis zenével foglalkozik. A lap munkatársai párizsi tartózkodásuk idején meglátogatták George Antheilt és vitatkoztak vele a modern zene kérdéseiről. Antheil később cikket írt a lap IX. évf. 8—9. nemzetközi zenei és színházi különszámába.

A X. évf. első száma: tízéves jubileumi szám. Jelentősége volt ennek a jubileumnak abban a korban, amikor a modern folyóiratok ritkán jutottak túl az első vagy második számon és nagyon ritkán érték el a második évfolyamot. Joggal ünnepelték a jubileumon a Mát a külföldi társlapok és társmozgalmak. A jubileumi szám változatos francia antológiát állított össze, Illyés Gyula és Szegi Pál fordításában, Rimbaud, Max Jacob, Pierre Reverdy, Paul Éluard, Guillaume Apollinaire, Cocteau, Marcel Sauvage, Philippe Soupault, Picabia, Tristan Tzara verseiből. Ebben az időben jelent meg a Ma legjelentősebb kiadványa az *Új művészetek könyve* című album alakú képantológia, több mint száz reprodukcióval, magyar, német és angol nyelven. Szerkesztette: Kassák Lajos és Moholy Nagy László.

*

A Ma utolsó bécsi száma (X. évf. 3—4.) ismét különszám volt, amelyet a „Das junge Schlesien” csoportnak szentelt a szerkesztőség. E csoport tagjai közé tartoztak a korszak legjobb nevű építészei, belső berendezői és iparművészei. Sok illusztrációt, reprodukciót közölt a szám.

Hat-hét év telt el már a Tanácsköztársaság bukása óta és a körözőparancsok egy része elévült, úgy hogy a gárda néhány tagja lassan hazaszállingózott. Én is elhatároztam, hogy hazatérek. Előbb azonban hazaküldtem Tamás Aladárt, a Ma utolsó bécsi számának anyagával, cikkeivel, kliséivel. Úgy állapodtunk meg, hogy Tamás Aladár (aki titkári teendőket végzett a lapnál) „365” címen új folyóiratot indít Budapesten (ellene nem folyt eljárás) s ebbe a lapba kapcsolódom be hazatérésem után. A „365” tehát a Ma hazai

változata volt. Biztosítani akartam lapjaim folytonosságát és ez évtizedeken át sikerült is.

1926 őszén léptem át a magyar határt.

*

Tíz évfolyamot élt meg a Ma és ismét nem a mi fogyatékos erőnk, vagy kiábrándultságunk, hanem erőszakos külső beavatkozások miatt kellett elhallgatnunk. Románia, Csehszlovákia, Jugoszlávia előbb megtagadta tőlünk az előadások tartását, majd a lap terjesztését is eltiltották, politikai okok miatt. És közben az emigráció keretei is széthullottak s így teljesen értelmetlen lett volna „légüres térben” tovább erőlködnünk.

Ha ma mérleget csinálnánk emigrációban töltött munkásságunkról, eredményeinkkel majdnem meg lehetnénk elégedve. A teljes ismeretlenségből a világ modern művészeti mozgalmában ismert és megbecsült helyet küzdöttünk ki magunknak. Szerte mindenfelé éltek előfizetőink, olvasóink s jóformán nem volt olyan jelentős művész, aki írásban, vagy reprodukcióban nem adta volna le névjegyét a Mában. Magyar író-művészcsoporthoz sosem ért el ilyen eredményt, és azt sem, hogy írásaik s más formanyelven alkotott műveik annyi idegen folyóiratban jelentek volna meg, mint a mi alkotásaink.

A politikai terror kergetett bennünket világgá és ezt a kényszerű helyzetet ezer akadályon át sikerült a magunk javára hasznosítanunk.

Az emigráció alatt új nézőpontból, sokkal tágabb perspektívában láttuk meg jövődő feladataink összetettségét. S időközben nemcsak a történelmi fejlődés irányvonala és tempója vált bizonytalanúvá, de sok tekintetben mi is más emberekké lettünk. Nem veszünk bele a zűrzavarba, miközben a társadalmi harcok lecsendesedtek, módszert változtattak, mi megerősödünk hitünkben és ismét a művészet társadalmi jelentőségét hangsúlyoztuk. Amitől egyrészt otthon a háborús-forradalmi viszonyok, másrészt a begubózott magyar művészetszemlélet miatt el voltunk zárva, itt egész valóságukban elének táruultak azok a problémák, kezdeményezések és eredmények, amikre kíváncsiak voltunk s egész lényünket izgalomban tartották.

Azt aényt is tisztán felismertük, hogy nem a németekhez (expresszionizmus) hanem a franciákhoz (kubizmus) állunk közelebb. Az utóbbiak világos szemlélete, konstruktív formarendszere lenyűgözi figyelmünket, alkotó erőnk fel szabadítja. Egyetlen irányzat követőivé sem akartunk válni, de arra törekedtünk, hogy számottevő részesei legyünk a sok irányból összefonódott szellemi mozgalmaknak.

Az emigráció megpróbáltatásai sok mindenre kíváncsivá tettek és sok mindenre megtanítottak bennünket. A balkáni ismeretlenségből az új művészeti mozgalmak előterébe kerültünk, lapunk gyűjtőmedencéje és kiemelkedő fóruma lett az új művészet elismertetésért folytatott küzdelemnek.

A Ma emigrációs évfolyamait fáradhatatlan munkásságunk általánosan elismert eredményeivel zártuk le.

Gondoljuk meg, havonta egyszer megjelenő folyóiratról van szó s ezen a néhány oldalnyi papíron ízelítőt adtunk mindabból, ami szerte a világban, az irodalom, képzőművészet, zene, építészet, színház, tudomány és technika területein kezdeményezés és eredményes teljesítmény volt. Látnivalóan a szellemi világkép megmutatására törekedtünk és segítő társakul nyertük meg a legkiválóbb egyéniségeket. Úgy vélem, büszkéek lehetünk arra, amit tettünk eredményeinket pedig szégyenkezés nélkül adhatjuk át a következő nemzedéknek.

Friss erővel, sok tennivágyással indultunk haza Magyarországra s hogy ismét áttörhetetlen politikai falak s a szellemi élet végtelennek látszó sártengere elé kerültünk, nem a mi hibánkon, nem a mi vakságunkon, nem a mi elfáradásunkon múltott.

A DOKUMENTUM

„...dokumentálnunk kellene
hogy temetésre jöttünk...”
Kassák, Déry, Illyés,
Nádass, Németh

1926. őszén érkeztem meg Budapestre. Két hónappal később, 1926 decemberére, már meg is jelentettem új lapomat, a Dokumentumot. Az volt az elgondolásom, hogy bécsi munkásságomat folytatom. S valóban, a Dokumentum szelleme, közleményeinek tartalma, illusztrálása, tipografizálása azonos maradt: félreérthetetlen folytatója az emigrációban megjelent Mának, csak más formátumban.

A lapnak négy főmunkatársa volt: Déry Tibor, Illyés Gyula, Nádass József és Németh Andor. Első száma a húsz éves Nyugattal foglalkozó nyilatkozatot közölt, vezércikk volt. Én fogalmaztam és a négy főmunkatárs is aláírta. „Fekete zászlókkal, elrejtett kárörömmel kellene jönnünk — mondja a nyilatkozat —, dokumentálnunk kellene, hogy temetésre érkeztünk, meghalt az előd . . . szabad lett a tér új munkára . . . Kijelentjük, nem leszarmazottainak, csak oldalági rokonainak érezzük magunkat és elismerjük, hogy húsz éves erőfeszítések és jelentős eredmények után még mindig nem halt meg. Él — csak éppen hogy ez az élet sem tartalmában, sem formájában nem lehet többé mintakép a fiatalság előtt . . .” A továbbiakban nem azért támadja a Nyugatot, mert nem adott helyet a forradalmi ifjúságnak, hanem mert saját epigonjait babusgatta. „Jöjjenek a fiatalok kéretlenül s ha kell, erőszakosan is és ne féljenek attól, hogy nem fogják őket észrevenni” — hirdette a Dokumentum.

A lap első számának terjedelme 56 oldal s a Ma bécsi tradíciója szerint három nyelvet használt: magyart, franciát és németet. Nemzetközi jellegét a külföldi munkatársak egész sorának bevonásával hangsúlyozta. A képzőművészet területén nem változott a magyar és külföldi művészek aránya: a külföldiek száma a magyarokat messzemenően meghaladta. A magyarok közül csak Moholy Nagy László, Kádár Béla és Marcel Breuer, a Bauhaus magyar tanára szerepelt néhány reprodukcióval, a külföldiek közül az ismert avantgard festők és építészek egész sora, az orosz konstruktivisták; az olaszok és a német építészek nagy gárdája. A szépirodalomban fordított volt a helyzet, a magyarok kerültek túlnyomó fölénybe, míg a külföldiek közül csak Paul Eluard-t és Pierre Reverdyt jelentette meg.

A négy főmunkatárs mellett a következőktől közölt verset, novellát, cikket: Zelk Zoltán, Gáspár Endre, Kovács György, Reiter Róbert, Kristóf Károly, Füst Milán, Gerő György, Szegi Pál, Pán Imre. A lap magyar tanulmányírói között volt Molnár Farkas építész, Forgó Pál építész, Danziger Kálmán pszichológus, Erg Ágoston, Moholy Nagy László, Justus György, Pátzayné Liebermann Lucy stb. A külföldről érkezett tanulmányok nevezetesebb szerzői: Le Corbusier, Joe May, Günther Hadank, Günther Hirschel-Prottsch stb., főképpen építészek. A Dokumentum különös fontosságot tulajdonított a modern építészet magyarországi propagálásának s e munka java-

részét Forgó Pál végezte, aki könyvet is írt a modern építészetéről és később Moszkvába ment, ahol egy ideig élénk szerepet vitt az építészeti vitákban.

A Dokumentum céltudatosan foglalkozott a különböző művészetekkel, így a színpaddal, a tánccal, a filmmel, a zenével. Hadank a rádióbeszédéről írt, Pátzayné a testkultúráról, a prágai tudósító a nagyváros légi közlekedéséről. A zenei vonatkozású közlemények szerzői: George Antheil, H. H. Stuckenschmidt, Kovács György, Justus György és Jemnitz Sándor, George Antheil három kis zenei manifesztumát közölte a lap.

A Dokumentum volt az első folyóirat Magyarországon, amely az új szovjet művészet elismertetésére törekedett. Elsőként én írtam öt oldalas, gazdagon illusztrált cikket *Az új orosz művészet* címmel. Ezt követte El Lissitzky cikke *A mai orosz építészetről*, a legérdekesebb és akkoriban legtöbbször vitatott tervek reprodukcióival. Walter Benjamin a szovjetunióbeli irodalmi életet ismertette; címe: *Írói egyesülések Oroszországban*. Végül ugyancsak Walter Benjamin *Az orosz filmművészetéről* írt.

Nádass József munkássága folyamatosan alakult és így nála nem beszélhetünk külön periódusról a Dokumentum megjelenése alatt.

Déry Tibor és Illyés Gyula munkásságának különösen értékes időszakát őrizte meg a lap. Dérynek a Dokumentumban jelentek meg legszebb versei, Illyésnek a Dokumentum időszaka volt költői szempontból legmerészebb korszaka. Széles lendületű „szabad verseket” írt, a modern franciákkal rokon hangon. Néhány munkáján azonban már érezni lehet az Illyés költészetében bekövetkező változást. Nemsokára a Dokumentum megszűnése után eltért az avantgard vonaltól.

Déry sok apró, polemizáló jellegű, dokumentációs cikket, jegyzetet közölt a lapban. Egy kétfelvonásos színpadi játéka is megjelent *Mit eszik reggelire* címmel. Németh Andor expresszionista-szürrealista jellegű versei mellett, néhány tanulmányt írt, egy nagyobb *Kommentár* címen a modern költészetéről. Érdekes kísérlettel szerepel a Dokumentumban Füst Milán; rövid expresszionista színdarabbal. Címe: *No — mit szólsz Freiligrath?*

Zelk Zoltán első kéziratait még Bécsben kaptam meg. Ebben az időben még Zelkovits Zoltán néven szerepelt és versei az én költészetem hatását tükrözték.

A Dokumentum éppen úgy igyekezett tevékenységi területét kiszélesíteni, mint elődje, a magyarországi és bécsi Ma. Bár a lap alig fél évig élt — az első szám 1926. decemberében, az utolsó 1927. májusában jelent meg — e rövid időszak alatt három könyvet adott ki. Az első az én *Tisztaság könyve* című kötetem volt (második kiadás, az első Bécsben jött ki) a másik kettő: Kristóf Károly: *Mestercsapása* és Nádass József: *Megy körben az arc* című kötete.

Ami a lap politikai szempontból való megítélését illeti, erről világos és félreérthetetlen szavakkal beszél az a nyilatkozat, amelyet a szerkesztő és a négy főmunkatárs a Dokumentum megjelenésének hatodik hónapja után adott ki: „Nem művészeti folyóiratot csináltunk, hanem szociális látószögből a mai világkép keresztmetszetét igyekeztünk megrajzolni. Sem pártpolitikai, sem pénzügyi megfontolásból nem festettük át színünket. Ellenzék vagyunk, de kísérletet sem teszünk a mai világ *részletjelenségeinek* behatóbb kritizálására. Hogyan közelítsünk megértelmes és indokolt kritikával olyasmit... amit teljes egészében ellenszenvesnek és elvetendőnek érzünk. Minden tagunk, minden mozdulatunk maga a tiltakozás.”

Hamarosan kitűnt, hogy a lap nem találhat rá A Tett és Ma régi közönségére. Nemcsak az írók csoportja emigrált és szóródott szét a világban, az olvasóké is. Félév után megértette a lap szerkesztősége, hogy Magyarországon 1919 óta gyökeresen megváltozott a helyzet, kiirtották a régi lehetőségeket és a küzdelmet más területen, más módszerekkel, más emberekkel kell folytatni. Elhatároztuk, hogy a Dokumentumot beszüntetjük és új tervet készítünk, amely szerint az új helyzetben új lapot, új mozgalmat lehet indítani.

Ezután szerkesztettem és adtam ki Munka című lapomat 1928-tól 1938-ig, amíg be nem tiltották. Művészeti és társadalmi beszámoló volt. De ennek az ismertetése már nem tartozik szorosan az avantgardizmus történetéhez.

Lajos Kassák

DREI ZEITSCHRIFTEN DER UNGARISCHEN AVANTGARDE

Der Dichter, Schriftsteller und Maler Lajos Kassák, der Initiator des ungarischen Avantgardismus, berichtet im vorliegenden Artikel über die Geschichte der von ihm gegründeten drei Zeitschriften: *A Tett* (Die Tat), *Ma* (Heute) und *Dokumentum* (Dokument) sowie über die um diese entstandenen Bewegungen. Die drei Blätter erschienen fortlaufend in den Jahren 1915 bis 1927.

Sie wurden gegründet und unter schweren finanziellen Bedingungen erhalten, um, gemäß den Intentionen von Lajos Kassák, das ungarische kulturelle Leben mit dem der ganzen Kulturwelt in ständigen Kontakt zu setzen. Die schaffenden Künstler der Avantgarde aus allen Kunstgebieten — der Literatur, der Malerei, der Bildhauerkunst, der Architektur und der Musik — kamen in den Spalten dieser Zeitschriften zu Wort, und gleichzeitig zogen diese die sich in der modernen Formsprache versuchenden Künstler in ihren Bannkreis. Alle drei Journale waren programmäßig antimilitaristisch gesinnt. Das Journal *A Tett* wurde verboten und an seiner statt gründete Lajos Kassák das Blatt *Ma*. Obwohl Lajos Kassák im Jahre 1920, nach dem Sturz der Ungarischen Räterepublik, nach Wien emigrierte, ließ er diese zweite Zeitschrift auch dort weiter erscheinen und gab in ihr für die schaffenden Künstler der internationalen Avantgarde Raum. In der Geschichte der internationalen Avantgarde bildet mit ihrer langen Existenz der Zeitschrift *Ma* eine Ausnahme: sie erschien zehn Jahre lang, 1916—1926, bis der Herausgeber nach Ungarn heimkehrte.

Danach redigierte Lajos Kassák trotz des Drucks der politischen Diktatur das Journal *Dokumentum* in ähnlichem Geist; es erschien zwei Jahre, bis es ebenfalls verboten wurde.

Die Verwirklichung seiner Intentionen gelang Lajos Kassák am meisten im Journal *Ma*. Die Vertreter der modernen Bestrebungen aus allen Ländern der Welt kamen darin zu Wort: Reproduktionen ihrer Bilder und Skulpturen, Übersetzungen ihrer Artikel und Gedichte, Faksimilia ihrer Musikkompositionen wurden in der Zeitschrift veröffentlicht. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst wurden die neuen Bestrebungen durch Braque, Chagall, Max Ernst, Leger, Giacometti, auf dem Gebiet der Literatur durch Apollinaire, Blaise Cendrars, Dos Passos, Kurt Schwitters, Hasenclever, Georg Kaiser, Johannes R. Becher u.a. vertreten. Das Journal befaßte sich auch mit den neuen Richtungen der angewandten Kunst, der Innenarchitektur, der Bühnendekoration, der Photographie, der Plakatmalerei usw.

Fast alle ungarischen Mitarbeiter der Zeitschrift erreichten im ungarischen Kunstleben einen bedeutenden Rang und viele wurden auch in anderen Ländern berühmt und bekannt, wie z.B. der Architekt Breuer, der Maler Moholy-Nagy, der Kritiker Kállay, die Dichter Déry und Illyés und der Herausgeber Lajos Kassák selbst.

Es sei auch erwähnt, daß außer den Gedichten von Apollinaire und Blaise Cendrars usw. die *erstmalig* in ungarischer Sprache in diesen Zeitschriften erschienen, auch ein Musikstück von Béla Bartók *erstmalig* hier publiziert und sogar eine ganze Bartók-Sondernummer von Ma herausgegeben wurde.

Als Sonderausgabe der Zeitschrift *Ma* gaben Lajos Kassák und Moholy-Nagy gemeinsam eine Antologie heraus, die die Zusammenhänge bzw. die Wechselwirkungen der Malerei, der Bildhauerkunst, der Architektur und der Technik in der ganzen Welt veranschaulichte. Das Buch erschien unter dem Titel *Az új művészet könyve* (Das Buch der neuen Kunst) in ungarischer, deutscher und in Amerika auch in englischer Sprache.

SÁNDOR LÁSZLÓ

Anton Straka kilenc levele 1940-ből

Anton Strakát nálunk — a céhbelleken és egykori barátain kívül — alig ismerik. Ennek nem kis mértékben az is oka, hogy munkásságának teljes felmérése és méltatása mindeddig nem történt meg. Ezt a munkát — minthogy három nyelven dolgozott — a cseh, szlovák és magyar irodalomtörténetírásnak közösen kellene elvégeznie. Életműve nem nagy, de a szerep, amelyet betöltött, jelentős és figyelemre méltó.

Hosszú éveken át lelkesen és odaadóan végezte irodalmunk népszerűsítését a cseh és szlovák nyelvterületen. A legnehezebb időkben, a felszabadulás előtti két évtized kedvezőtlen politikai légkörében szolgálta a cseh, szlovák és magyar irodalmi viszonyosság, a népeink közötti hidépítés szép ügyét.

A kassai munkáscsaládból származott (*1893. VII. 13.) szlovák publicista, irodalomtörténész és műfordító 1925 és 1936 között mint sajtóattasé működött a budapesti cseh-szlovák követségen. Ebben a minőségben szoros kapcsolatot tartott fenn a magyar haladó írókkal, köztük József Attilával, Móricz Zsigmonddal, Földessy Gyulával és másokkal. Az ő közreműködésével készült és látott napvilágot 1936-ban a pozsonyi Eugen Prager és a budapesti Renaissance közös impresszumával huszonhat cseh és szlovák költő verseinek válogatása Illyés Gyula, József Attila, Szabó Lőrinc, Komlós Aladár, Darvas János és mások művészi fordításában. Részt vett Ivan Olbracht és Karel Čapek műveinek magyarra fordításában, lefordította számunkra František Halas *Anyókák* című poémáját, cikkek egész sorát írta cseh, szlovák és magyar folyóiratokba a két szomszéd nép irodalmáról. Móricz Zsigmond legszebb elbeszéléseit ültette át szlovák nyelvre, lefordította a *Légy jó mindhalálig*ot is, s azonkívül előkészítette a XX. század magyar lírikusainak cseh nyelvű antológiáját.

Minden érdekelte, ami a két nép irodalmára vonatkozott, állandóan figyelemmel kísérte a magyar szellemi életet. S bár 1938 őszén a bécsi döntés folytán leeresztett sorompók rendkívül megnehezítették és megzavarták a két ország kapcsolatát, nem szűnt meg Magyarországon élő barátaival levelezni, könyveket, folyóiratokat, lapkivágatokat kért és küldött, à jour akart lenni a magyar irodalmi és művészeti élettel, és ugyanakkor igyekezett határon túl élő barátait tájékoztatni a cseh irodalom dolgairól, saját alkotómunkájáról, terveiről.

Kapcsolatunk személyi ismeretséggel kezdődött. Jó emlékezetem szerint 1938 nyarán Kassán az egyik kávéház teraszán találkoztam a zömök, de fürge mozgású, eleven kék szemű, akkor már negyvenötödik évében járó Strakával. Sok közös témánk volt, azonos problémák érdekeltek mindkettőnket, hosszan elbeszélgettünk. Másnap visszautazott Prágába, jómagam pedig egy év múlva Kárpát-Ukrajnába sodródtam, Ungvárra. Onnan írtam azután neki 1940 januárjában, amikor eljutott hozzám a Prágában készülő magyar lírai antológia híre. Két hét múlva, sűrűn gépelt ívoldalon megérkezett Straka válasza (1. levél) és ezt követően még nyolc levél.

A leveleket a német fasiszta hadvezetőség cenzúrázta. A borítékon ott volt az erőszakos felnyitás nyoma: borotvával vagy valamilyen más éles eszközzel vágott rés, fehér papírszalaggal leragasztva, rajta a horogkereszt és a fasiszta felségjelvény, valamint a lakonikus felirat: „Geöffnet — Oberkommando der Wehrmacht”. Ez idegesítően kellemetlen volt, de nem tartott vissza bennünket a levelezés folytatásától.

A küldött levelek közül három (3., 6., 7. levél) nyomtatványként érkezett (kísérő szöveg nélkül) és lapkivágatokat, különlenyomatot, sokszorosított műsort vagy géppel írt cikket stb. tartalmazott.

A levélborítékok továbbra is magukon viselték a cenzúrázás nyomait, sőt később titokzatos számjegyeket fedeztem fel a borítékokon és a levelek szélén vagy a lapkivágat, kézirat stb. margóján. Sejtettem, hogy a menő és jövő leveleket különböző nyilvántartásokba vezetik be és nyilván fényképmásolatokat is készítenek róluk, hogy kellő pillanatban corpus delictiként felhasználhassák őket. Kissé aggódtam Straka miatt, úgy éreztem, ő van veszélyesebb helyzetben, de minthogy rendületlenül folytatta a levelezést, én sem hagytam abba. Abban bizakodtam, hogy leveleink irodalmi jellege nem fog szemet szúrni.

Levelezésünk körülbelül egy évig folyt. Utolsó levelemre, amelyet feltevésem szerint 1941 januárjában — februárjában intéztem Strakához, nem kaptam választ. Csak hosszú évek múltán tudtam meg, hogy hiába is vártam volna. A Gestapo kopói Strakát 1941 március 21-én letartóztatták és a budyšini börtönbe hurcolták. Három évet kapott. 1944 tavaszán kellett volna szabadulnia. Ehelyett azonban mint politikailag megbízhatatlant a Wrocław mellett levő gyűjtőtáborba szállították, ahol a fasiszta hóhérok barbárságának lett áldozata.

Fordításai, értékes irodalmi levelezése, jegyzetei, amelyek bővebb fényt vethettek volna működésére, magyar írókkal, költőkkel stb. fenntartott kapcsolataira, a házkutatás alkalmával a Gestapo kezére kerültek és megsemmisültek. Az itt közzétett féltucatnyi levél részben Straka írói és emberi profiljához járul hozzá egy-két új vonással, részben a vele kapcsolatban volt írók és költők munkásságához szolgáltat néhány adatot.

Straka leveleit alább minden javítás nélkül, betűhíven közlöm.

1

Praha, II. 2. 1940.

Igen tisztelt Uram,

az Ön által említett cseh nyelvű új magyar vers-anthologia ügye imígyen áll: tényleg 1938 decemberében dr. Hartl¹ barátommal magyar verseket kezdtünk fordítgatni s ekkor született meg az anthologia terve. Az anthológiára vonatkozólag nekem már kész tervem volt (ami az összeállítást illeti) dr. Balassától² és Komlóstól, ennek azonban az volt a hibája, hogy bőséges címtartalom mellett kevés versszöveget nyújtott. Ezért írtam a múlt év elején budapesti barátaimnak és ismerőseimnek (Balassa, Komlós, Szabó L., Babits, Schöppflin, Földessy stb.) körlevelet, hogy küldjenek kiegészítő és újabb anyagot. Földessyn kívül senki sem válaszolt. A körlevelet elküldtem Gaál Gábornak is, aki leköszölte. Gaált kiváltképpen arra kértem, hogy az erdélyi költők anyagát szerezzze be. A leköszölt levélre csak Hollós³ küldött egy verseskönyvet, más senki. Erre az általános érdeklődéshiányra nem tehettem mást, minthogy az eredeti általános anthológiát két részre osztottuk: külön jelenik meg Ady és külön a többiek — majdha megkaptam a megfelelő anyagot. Pedig már Adyn kívül 88 vers van készen lefordítva 14 költőtől, köztük három népballada

¹ DR. ANTONÍN HARTL (1885–1944) cseh műfordító és kritikus

² DR. BALASSA JÓZSEF.

³ HOLLÓS KORVIN LAJOS.

(Kőműves Kelemen, Budai Ilona, Júlia szép leány). Ezt egyelőre abbahagytuk s Földessy Gyula tanár barátom irányítása és segítsége mellett nekifogtunk a cseh Ady kötetnek. Eddig 161 vers van munkában, ebből 70 már teljesen készen van. A fordítást dr. Hartilla végzem, egy szót sem tud magyarul. Tőlem pontos nyersfordítást kap, pontos vers-sémával s ő csinálja a cseh verset. Maga ugyan nem költ, de jónevű műfordító. Az eddigi fordításokat átnézte Hora⁴ barátom, aki kijelentette, hogy ilyen jó Ady fordítások eddig a cseh nyelvben ismeretlenek. Kb. 280 verset fogunk lefordítani. Nem szeretek folyamatban levő munkával a nyilvánosság elé lépni. A Korunkba nem írtam cikket, Gaál tudomáson nélkül leköszölte a magánleveletem. S lám, nem volt eredménye. A Láthatárba írt cikkét⁵ nem olvastam, ha elküldi a kéziratmásolatot vagy esetleg a lap számát, szívesen elteszem a többi anyagom közé s ha van benne valami felhasználható, felhasználom. Az Ady könyvet itt igen nagy érdeklődés előzi meg. Tudomásom szerint Bednář Kamil, fiatal jónevű cseh költőnek is van kb. 50 lefordított Ady verse, Dénessel⁶ együtt csinálták. Bednář most keres kiadót, hogy engem megelőzzön. Ez csak felfokozná az érdeklődést a mi nagy Ady könyvünk iránt. A Klub Umělcůban⁷ a napokban nagy Ady-est készül a mi fordításainkból. Dr. Hartl és én tartunk előadást Adyról, neves cseh színészek fognak szavalni és énekelni Ady verseket (Reinitz zenéjére) s Bartók zeneszámok egészítik ki a programot. Az érdeklődés rendkívüli, jelen lesz az egész cseh tudományos, irodalmi és művészvilág. Ha tud segíteni az anthologia második kötetének az összeállításánál (a Korunk szemléje alapján), szívesen veszem. Kérem a következő verseket: József A. „Nagyon fáj” — Kassák „Kamaszok”, — Illyés „Dózsa György beszéde a szegedi piacon”, — Dutka „Az Yperni Krisztus” ezenkívül természetesen a többi az említett cikkben megjelölt anyagot. Megpróbálom beszerezni az itteni irodalmi életre vonatkozó anyagot — kérése szerint — s alka-lomadtán el fogom küldeni.

Adyt szeretem, de a magyarok iránti érzelmeimet döntően befolyásolja elszakított s ezidőszert magyar uralom alatt élő szlovák és ruszin testvéreim rendkívül súlyos helyzete. Node bízom a jobb jövőben!

Szíves üdvözzel
Straka

2

Praha, 23. III. 1940.

Kedves Sándor Úr!

Levelét, lapját, valamint a Láthatár jelzett számát érthető késéssel bár, de megkaptam. Köszönöm a verseket, már munkában vannak. Hasonlóan köszönöm az ígéretet, hogy segíteni fog a munkában. Rövidesen pontosabban fogom értesíteni a munkáról s a további teendőkről. Egyelőre Adyn dolgozunk, ámbár itt is sokáig fog tartani a munka. Azután azt sem tudjuk még, milyen esetleges akadályok fognak a megjelenés útjába kerülni — teljesen önhibánkon kívül. Mert ha ezidőszert például ki kellene hagynunk fontos és jelentős verseket, akkor inkább várunk még. Nem sürgős. Addig az Ady-estek előkészítik a talajt a közönség körében. Az első Ady est szép volt. Egyesületi tagest volt meghívott vendégekkel. A lapok nem írtak róla, hatása azonban nagy volt. A hallgatóság sorában sok értékes vendéget láttam. Ott volt a Klub elnöke, Pražák⁸ egyetemi tanár, továbbá írók, újságírók, művészek és válogatott gourmand közönség. Az estet dr. Holz-

⁴ JOSEF HORA (1891—1945) kiváló cseh antifasiszta költő és műfordító.

⁵ SÁNDOR LÁSZLÓ: Új magyar lírikusok csehül, Láthatár, VIII. évf., 1. sz., 24—25.

⁶ DÉNES ENDRE — ZÁDOR ANDRÁS írói neve a harmincas években.

⁷ Klub Umělců—Művészeklub Prágában.

⁸ DR. ALBERT PRAŽÁK (1880—1956) neves cseh irodalomtörténész, a pozsonyi, majd a prágai egyetem tanára.

knecht⁹ zongoraművész nyitotta meg, aki eljátszotta Bartók Allegro barbaro című zongora művét. Majd dr. Hartl fordítótársam beszélt cseh nyelven Adyról, Ady nyugati, modern magyarságáról s a nyugati hatások helyes befogadásáról. Majd én beszéltem szlovák nyelven Ady életéről és művéről. Előadásom alatt a Nemzeti színház, Vinohradské divadlo¹⁰ s a D 40¹¹ művészei 17 Ady verset szavaltak el cseh fordításban. A magyar jakobinus dalát magam olvastam fel — de egyben rámutattam a Hviezdoslav válaszára¹² a történelmi hűséghez híven. Ne essünk illúziókba: a magyar Jakobinus dalára ma is csak ugyanazt válaszolhatjuk, mint annak idején Hviezdoslav, ez a válaszom a Láthatár cikkére is. Magyar uralom alá került testvéreim helyzete s Teleki legutóbbi elmélete a nemzetiségi kérdésről¹³ újból a legélesebb kiéleződés felé hajszolnak s ha könnyíteni akarok a lelkemen — Ady verseit olvasom s fordítom. Együtt átkozzuk a magyar világot. Előadásomban a következő Ady verseket mutattuk be: Egy párisi hajnalon, — Új dalok. [?] — A Tisza partján. — Lelkek a pányván. — A magyar Messiások. — Nekünk új Mohács kell. — Magyar Jakobinus dala. — Én nem vagyok magyar? — Páris, az én Bakonyom. — Héjánász az avaron. — Ádám, hol vagy? — Az Isten balján. — A Simon hegy alatt. — Harc a Nagyúrral. — Vér és arany. — Álmodik a nyomor. — A nagy Pénztárnok. — Eme nagy tivornyán.¹⁴ Két dal mint énekszám lett bemutatva, Reinitz megzenésítésében. Dr. Urban¹⁵ művészi előadásában. Az est végén dr. Holzknecht Bartók Három magyar dalát játszotta el zongorán. A hatás nagy s őszinte volt. A felsorolt versekből jól láthatja az előadás tartalmát s gondolatmenetét. Sajnos, az előadás mégsem nyújtott teljes képet, hiányzanak belőle a szerelmi versek, a Léda versek, valamint az élet és halál versei. Viszont az előadás este 1/2 11-kor kezdődött a Klub Umělců rendes szokása szerint. Színház után jár oda a közönség. 11.45-kor már vége volt a programnak. De így is sokat nyújtottunk. Mellékelten csatolom a csütörtöki tag-estek februári programját,¹⁶ jól láthatja, hogy az Ady-est nagyon jó társaságban volt. Újságírói tevékenységemben a magyar kulturális témákat is figyelemmel kísérem: nagyobb cikket írtam az utolsó évek kulturális kapcsolatairól nemzeteink között, Sértő Kálmánról is írtam cikket (nota bene: nem kaphatnám meg valahogy a készülő anthologia számára Sinka verseskötönyeit, vagy legalábbis néhány válogatott jó verset Sinkától s esetleg más, u. n. őstehetségtől?) Legutóbb a pesti Nemzeti színház újdonságáról, a részben cseh tárgyú Első diadalról¹⁷ is írtam cikket, bár csak véletlenül s nagyon kusza módon értesültem róla. Azonnal írtam a Nemzeti Színházba, kértem a darab szövegét, fényképeket és recenziókat, nem kaptam, — more patrio — választ. Lehet, hogy nem kapták meg a leveletem — ezilyenkor a mentődeszkám. Nagy érdeklődéssel olvastam értesítését, hogy Komlós barátom dorgálást kapott azért, amiért elismerést

⁹ DR. VÁCLAV HOLZKNECHT (1904—) kiváló cseh zongoraművész, a felszabadulás után a prágai konzervatórium igazgatója.

¹⁰ Vinohradi színház — prága egyik vezető színháza, most a csehszlovák hadsereg-ről nevezték el.

¹¹ D 40 — az E. F. BURIAN vezette avantgardista prágai színház.

¹² Utalás PAVEL ORSZÁGH HVIEZDOSLAV (1849—1921) klasszikus szlovák költő. „Igen, te heroldja. . .” c. ismert versére, amelyet a dunai népeket felszabadító, eljövendő forradalomra célozva intézett ADY ENDRÉHEZ, válaszképpen a Magyar jakobinus dalára.

¹³ Utalás TELEKI PÁL reakciós nemzetiségi elméletére.

¹⁴ A verscímeek nagy része pontatlanul szerepel. Helyesen: *A Tisza parton, Nekünk Mohács kell, Magyar jakobinus dala, »Ádám, hol vagy?« A Sion-hegy alatt, E nagy tivornyán.*

¹⁵ DR. JOSEF URBAN (1907) kitűnő cseh magánénekes.

¹⁶ Külön levélben érkezett, kb. két héttel később: 1940. IV. 17-én.

¹⁷ GALAMB SÁNDOR (*1886) színműve.

kellett volna kapnia.¹⁸ Ez a péemháék¹⁹ halhatatlan érdeme és munkája volt. Komlósnak csak érdemei vannak s nem is kicsinyek. Ő szolgálta az igazi magyar nemzeti érdekeket s nem áskálódó ellenfelei, a konjunkturalis pere-emberké. Ő volt az itt készülő anthologia egyik elindítója s munkatársa, épúgy, amint annakidején munkatársa volt a pesti magyar nyelvű csehszlovák költői anthológiának is. Soha közöttünk politikáról szó nem esett, csak munkáról. Örülök, hogy legjobb barátaim közé sorozhatom. Most Földessy Gyulával — szintén régi, pesti jóbarátom — dolgozom együtt. Az Ady kötet dolgában vele levelezem, ellenőrzi a fordításokat (a felesége kitűnően beszél szlovákul), ő szerezte be a kottaanyagot az Ady-esthez, informál, irányít — most — inter arma — is. Most kaptam meg a meghívót a további nagy — ezúttal már nyilvános — Ady-estre, mégpedig egy kulturális szempontból nagyon jelentős vidéki városban. Most dolgozom az alaposan kibővített előadáson, ezúttal kb. 25–30 Ady-verset fogok bemutatni. Remélem, semmi akadály nem fog közben felmerülni. Alkalommal majd küldök Önnek néhányat a fordításainkból, mutatóba s emlékül. Vajjon mikor fognak ott, Önöknél is megszületni hasonló akciók? Hol vannak a fiatalok, akik ismerik irodalmunkat, kulturánkat, akik itt tanultak? Hol vannak, akik fordítottak, cikkeztek? Ismét felujul a múlt? Lehet azonban, hogy csak én nem vagyok informálva az ottani munkáról, bár a Korunk, melyet rendszeresen olvasok, bizonyára beszámolt volna róluk. Sajnos, egyéb lapot, könyvet nem kapok odaátrol. A multkor jót mulattam Hóman cikkén a Jugoszláv-magyar kulturális kapcsolatokról. A miniszter úr gyorsan és pontosan elsajátította s alkalmazza az új terminológiát, amikor cikkében jugoszláv nemzetről, jugoszláv-magyar kapcsolatokról beszél s ezen belül horvát és szerb törzs-nemzetről. Mikor létesülnek erre felé is hasonló egyesületek s rendszeres hivatalosan elismert s támogatott kapcsolatok? Egyelőre pótolom, amit egy magánember pótolni tud, ámbár szabad-időm ugyancsak be van osztva: hivatalos munkámon kívül cikkezem, fordítok s titkára vagyok az általam tavaly alapított új egyesületnek: Kruh Přátel D 40.²⁰ E. F. Burian színházáról van szó, bizonyára ismeri. Nagyon szépen dolgozik, ma a legjobb cseh színház! Itt vagyok minden délután, késő estig. Mindenki künn van a gáton! Örülök, hogy itt maradtam s érzem, csak itt van a helyem!

Nagyszombat délelőttjén, a Feltámadás ünnepének előestjén írom e sorokat, hittel, reménnyel, bizalommal.

Szívből üdvözlí
Straka

Levelem vételéről
kérek értesítést!

3

Straka szöveg nélkül küldött levele a postabélyegző kelte szerint 1940. április 17-én érkezett Ungvárra. Tartalma:

1. A prágai Klub Umělců (Művészklub) 1940. január és február havi rendezvényeinek rotaprint eljárással sokszorosított műsora. A műsoron haladó írók, költők szerzői vagy jubileumi estjei: Fiatal cseh lírikusok estje. Bevezeti Bedřich Václavěk, az ismert kommunista kritikus. — Vítězslav Nezval kamaraestje, a költő közreműködésével. Josef Hora-est Albert Pražák bevezetőjével. — És a két utóbbi est közé iktatva 1940. február 8-án egy Ady-est a nagy magyar költő halálának 21. évfordulója alkalmából.

2. A cseh középiskolások diáknaptárának különlenyomata — Dr. Albert Pražák: Čsl. poesie po válce 1918–1938 (A háborúutáni cseh költészet 1918–1938), 1–12 l.

¹⁸ KOMLÓS ALADÁR egyik nyilatkozata miatt, amely a Magyar Napban, a Csehszlovákiai Kommunista Párt moravskáostrovai napilapjában látott napvilágot.

¹⁹ A Prágai Magyar Hírlap (népszerűen: „péemhá”) a csehszlovákiai jobboldali magyar pártok prágai szócsöve a 20–30-as években.

²⁰ A D 40 Baráti Köre.

22. IV. 1940.

Igen tisztelt Uram,

mellőkelten küldöm Dr. J. B. Čapek egyet. magántanár cikkét J. Amos Komenský sárospataki idejéből.²¹ A cikk magyar vonatkozása talán érdekelni fogja a magyar közönséget. Nem tudom, megkapta-e legutóbbi beszámolómat a prágai Ady-estéről, már olvastam a Kelet Népében Földessynek írt leveleimet.²² Dr. Galamb S. is írt, igéri, hogy a darabját el fogja küldeni. A további itteni Ady-akciók a hirtelenül beállott kánikula miatt s egyéb okból is úgy látszik az őszre maradnak. A munka azonban tovább folyik, egyelőre szaporodik az érdeklődők s az egyéni információk száma.

Sok üdvözlettel

Straka

Sázava, 20. V. 1940.

Igen tisztelt Uram,

szabadságom egy részét töltöm éppen a Sázava partján levő week-end házikómban. Pihenek, kertészkedem, rovom az erdőket, de közben fordítok is. Kb 40 újabb Ady nyers fordítást készítettem el, miáltal eddigi Ady nyers fordításaim száma elérte a 240-t. Ezekből azonban eddig csak 78 volt teljesen készen. Kívánsága szerint szívesen csatolok néhány kész fordítást, nemcsak Adytól, de más költőktől is.²³

Közben elküldtem Önnek Dr. J. B. Čapek egyet. magántanár érdekes, magyar vonatkozású cikkét Komenskýről. Megkapta? Ha valahol felhasználná, kérném a cikket a tanár úr számára, legjobb volna a lapkivágás, a teljes példányt esetleg nem kapnám meg, ámbar a Láthatárt megkaptam, ellenben a Kelet Népet nem. Földessy barátom azonban volt olyan szíves két kivágást is küldeni, úgy hogy az egyiket átadtam a Művészklubnak is.

Ami az őstehetségeket illeti, Sinkát nem ismerem, csak hallottam róla. De Sértő Kálmán Falusi pillanatok c. könyve esemény volt akkor is, ha Sértő azután a pestiek rossz nevelő hatása alatt tényleg letört. Ebből a könyvből lefordítottunk három verset; érdeksek, eredetiek, szépek. Pl. a Csibész c. verse fordításban Uličník címen így hat: Pracovat? — Komu? — Hladovět? — K čemu? — Poctu vzdát? — Nikomu! — Neplivnout? — Proč by ne! — Nepokrást? — Nač by ne! — Modlit se? — Zrovna ne!

De hisz az anthologia nem fog megjelenni holnap, holnapután sem. Nincs készen, nincs anyagunk a befejezéshez s a körülmények sem alkalmasak rá. Majd a vihar után. Nem akarok semmit elsietni. A pesti anthologián is 1932-ben kezdtünk dolgozni s csak 1936-ban jelent meg. Márpedig ez sokkal nagyobb és teljesebb munka lesz, felhasználom a tapasztalataimat.

²¹ J. B. ČAPEK: Komenský o štěstí národa (Komenský a nép boldogságáról), Kostnické jiskry, Praha, XX. (XXV) évf., 13. sz., 1940. III. 28.

²² F[ÖLDESSY] Gy[ULA]: Ady Prágában. Kelet Népe, VI., évf. 6. sz., 22. (1940. III. 15.)

²³ A következő versek fordítását küldte el: ADY: Nekünk Mohács kell, A Tisza parton, Akik mindig elkésnek, Lelkek a pányván, Hajnali sóhajlás, JÓZSEF: Tiszta szívvel, TÓTH ÁRPÁD: Jó éjszakát!, KOSZTOLÁNYI: A szegény kisgyermek panaszai, BABITS: A Danaidák (részlet).

Úgy látom azonban, hogy — éppúgy, mint a múlt században is — csak Prágában fordítottak magyar könyveket, verseket, magyar részről semmi sem történt ez ellenkező irányban. Nálunk tavaly jelent meg Kosztolányi: Édes Annája, Laco Novomeský cseh fordításában, most ezen a nagy anthológián dolgozunk, a munka egyenlege megint csak siralmas magyar részről. Egyáltalában a háború után, ha Práger²⁴ nem vállalta volna a munkát, aligha jelent volna meg cseh könyv magyarul. Itt azonban jónéhány magyar regényt adtak ki (Móricz, Márai, Szabó Dezső, Körmendi, Földes J., Móra Ferenc stb.) Mindez az u. n. kulturfölényt a csehek javára billenti, akiknek a látóköre sokkal szélesebb, ismereteik sokoldalúbbak, érdeklődési felületük tágabb.

Köszönöm a lapszemléket az Első diadalról. A darab szövegét nem kaptam még meg, ámbar a szerző megígérte. Én is csatolok lapkivágást: cikkemet a Brázdából.²⁵ Most Móricz és Szabó D. sextenáriumáról írtam újabb cikket²⁶ — Sértő Kálmánról s az Első diadalról írt cikkeim megjelentek már. Sajnos, nagy nehézségekkel küzdök: magyar lap csak igen-igen elvétve kerül a kezeimhez s nem vagyok értesülve a magyar kulturális dolgokról. Kár! De hát mit tehetek a mai bolond világban? A tétlenkedés nem éremem: nagyon sokat dolgoztam különféle irányban. Mi van a Korunkkal? Régen nem láttam. Küldtem nekik cikket a D 40 szezonjáról. Megjelent?²⁷

Szívélyes üdvözlettel

Straka

6

A prágai postabélyegző kelte szerint Straka az 1940. május 29-én feladott borítékban bizonyos B. P. tanárjelölt: Několik slov o nejnovější české literatuře (Néhány szó a legújabb cseh irodalomról) című, 6 gépelt oldalnyi cikkét küldi.

7

A prágai postabélyegző kelte szerint 1940. május 31-én feladott borítékban Straka tájékoztatásomra további kéziratot küld — Dr. J. B. Čapek docens: Nově objevené kredo Masarykovo (Masaryk újonnan felfedezett krédója) című, 9 lap terjedelmű tanulmányát. Megjelent a Naše doba c. tudományos, művészeti és társadalmi folyóiratban (Praha, 47. évf. 6. sz., 1940. március).

8

Praha, 25. VII. 1940.

Kedves Sándor Úr!

Ismét jelentkezem s ismét kéréssel jövök.

Szükségem volna jó magyar regényekre, fordítás céljából. Magyar regényeket kérek, nemcsak magyar nyelven megírt könyveket. Olyanokat, amelyeknek állandó irodalmi értékük van s amelyek az itteni közönséget érdekelhetik. Ön ismeri az itteni

²⁴ PRAGER JENŐ — csehszlovákiai magyar könyvkiadó a 30-as években. Érdeme egész sereg haladó, antifasiszta író könyvének kiadása.

²⁵ A. STRAKA: Z kulturních styků s Maďarskem (Kulturális kapcsolataink Magyarországgal), Brázda, 1939. X. 18.

²⁶ A. STRAKA: Milovnicki maďarské vesnice (A magyar falu szerelmesei), Brázda, 1940. VII. 10.

²⁷ A Korunk 1940. júniusi számában látott napvilágot. A. STRAKA: E. F. Burian és a D 40 (552—553.).

közhíjra, ízlést s bizonyára fog tudni jó dolgot ajánlani. Kérem, beszélje meg a dolgot elismert irodalmi szakemberekkel s küldjön illetve küldessen nekem több regényt a kellő fordítási joggal. Az itteni kiadó majd a többi elintézi a magyar kiadóval. A könyvek meglehetősen sürgősen kellenének. Természetesen vegye figyelembe a nagyszerű erdélyi magyar regényírókat s regényeket is. Fontos a jó válogatás s a jó ajánlás.²⁸

Az Ady-versek nyers fordításával készen vagyok. Összesen 291 verset fordítottam le Adytól. Most Dr. Hartl munkája következik. Eddig 83 kész fordításunk van. Az ősszel néhány előadásra kaptam meghívást. Dolgozom.

Kérek ezúttal gyors elintézést, főleg könyveket, hogy azonnal elkezdhessem a fordításokat.

Szíves üdvözléttel

Straka

9

Praha, 20. XII. 1940.

Kedves Sándor Úr!

Örömmel vettem a Šalda fordítás²⁹ hírért, amelyet azonnal feldolgoztam a Brázda-ban.³⁰ A Brázda egyébként éppen a napokban hozta József Attiláról írt emlékezésemet³¹ — mellékeltem küldöm. Továbbá mellékelem a kért Šalda képet — nagyon jellegzetes, remélem, meg fog felelni. Szeretném a magyar Šaldát megkapni, érdekel s referálni fogok róla az itteni lapokban.³² A Brázdában lekötöttem az Ön által küldött prospektus Šalda észrevételeit. Itt igen nagy örömmel vették tudomásul a magyar Šalda-fordítás hírért, csak a Melantrich³³ érdeklődik, kaptak-e engedélyt a fordítás kiadására? Hóglétem változatlan, csak optimizmusom nőttön-nő. Sohasem volt az életben annyi hitem, reményem s munkakedvem, mint most. Bizonyára érdekelni fogja, hogy de. 12-én az itteni Irodalom-történeti Társaságban nagysikerű előadást tartottam az új magyar költészetről. Ez alkalommal 15 magyar költő 35 versét mutattam be cseh fordításban. (Ady, Babits, Tóth Á., Juhász Gy., Kosztolányi, József A., Szabó L., Illyés Gy., Erdélyi J., Várnai Zs., Győry D., Vozári D., Berda J., Kassák L., és Sértő K. verseit.) Előadásomat a Társaság elnöke, Dr. Pražák egyet. tnr. egészítette ki a cseh — magyar kulturális kapcsolatok szükségességéről s azok múltjáról. Az Ady-versek nyers fordításával készen vagyok: összesen 291 Ady-versest fordítottam le, ezekből 83 versfordítás teljesen készen van. Egyéb új magyar költőtől szintén összesen kb. 80 kész versfordításunk van. A munka lassan halad, dr. Hartl nagyon el van foglalva s hozzá állandóan betegeskedik (gyomorfekély). Kérdéses az is, vajon ma ki lehetne-e adni a könyvet; nem kellene-e belőle kihagynunk olyan verseket, amelyek nélkül a kiadás megint csak hiányos lenne. Itt tovább folynak a fordítások. Móra (Ének a búzamezőkről) s Kosztolányi (Édes Anna) fordításai után Nyíró (Új Bence) fordítása van sajtó alatt. (Arno Kraus fordította.) Magam Babits Gólyakalifáját fordítom. A tavasszal Móricz néhány novelláját veszem munkába, a Barbárokat már lefordítottam, következik a Hét

²⁸ MÓRICZ ZSIGMOND, MÓRA FERENC, KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, BABITS MIHÁLY, NYÍRÓ JÓZSEF, SZENES PIROSKA műveit ajánlottam fordításra.

²⁹ F. X. ŠALDA: A költői mű halhatatlansága. Fordította, a bevezetőt és jegyzeteket írta: SÁNDOR LÁSZLÓ, Officina, Budapest, 1941.

³⁰ A. STRAKA: F. X. Šalda — meďarsky (F. X. Šalda magyarul), Brázda, 1940, 621.

³¹ A. STRAKA: József Attila, Brázda, 1940. XII. 4.

³² 1941 júniusában intézkedtem kiadómnál tiszteletpódlány küldése iránt, de akkor már Straka a Gestapo foglya volt, s így a könyv természetesen nem jutott el hozzá.

³³ Melantrich — prágai vezető könyvkiadóvállalat az I. Köztársaság idején.

krajcár s egyebek. Szabadidőm legjavát azonban az általam alapított D 41 barátainak egyesülete köti le. E. F. Burián színházáról van szó. Az egyesület titkára vagyok s ez naponta 5—6 órát vesz igénybe. Tény azonban, hogy a színház s a közönség problémájának egészen új útjait járjuk! A közönség színházi és művészeti nevelésének a problémáján dolgozunk új eszközökkel s meglepő sikerrel. A munkánk iránti érdeklődés állandóan nő s általános elismerésben csúszosodik. De amint látja, nem hanyagolom el a magyar vonatkozású dolgokat sem, nem is említve az itteni fiatal költőkkel folytatott állandó beszélgetéseimet Adyról.

Hittel bízva a szebb és jobb újesztendőben Önnek is minden jót kívánok az Újévben szíves üdvözléttel

Straka

Bocsánat a hibás írásért, nagyon sietek!

DOMOKOS SÁMUEL

Ismeretlen Eminescu-nekrológ a budapesti La revue de l'Orient-ban

Nemrég közzeltük a magyar Eminescu-irodalom értékes dokumentumaként — az eddig ismeretlen első versfordítások és a költőről szóló cikkek adatait.¹

Az Eminescuról szóló cikkek számát az az értékes nekrológ gyarapítja, amely a Budapesten kiadott *La revue de l'Orient*² című hetilapban jelent meg: *Les derniers jours d'Eminescu* címmel.³ A lap első oldalán kezdődő, elég terjedelmes cikk névtelenül jelent meg. Úgy hisszük, hogy magyar újságíró szerezte, aki adatait valószínűleg román barátjától kapta.⁴ A legdöntőbb bizonyítékot a névtelen cikkíró magyar voltáról a szövegben előforduló helység- és tulajdonnevek szolgáltatják. Pl. *Balázsfalvát* magyarul írja, megjegyezve zárójelben, hogy Erdélyben van, *Cernoviți* neve viszont németesen: *Tchernowetz*ként szerepel s mellette zárójelben: „Moldavie”; *T. Maiorescu* nevét magyarosan *j*-vel, *Sufu* doktor nevét szintén magyarosan *tz*-vel írja. Ha a névtelen szerző román lett volna, biztosan nem használta volna ezt a helyesírást.

A nekrológ a Sasvári Ármín szerkesztette francia nyelvű hetilap demokratikus szempontjait tükrözi. A lapot Sasvári 1866-ban alapította, s 1890-től *Revue d'Orient et de Hongrie* címmel jelent meg; 1904-ben magába olvasztotta a *Journal de Budapest* c. hírlapot. A lapot irodalmi életünk fő képviselői támogatták, fontos szerepet töltött be a szomszéd népekkel való irodalmi és művelődési kapcsolatainkban.

Az eddig ismeretlen Eminescu-nekrológ értékes adatokat közölt Eminescu életéről és költészetéről, s ezért mint magyar-román irodalmi kapcsolataink fontos dokumentumát kell számontartanunk. A nekrológ teljes szövege a következő:

¹ Új adatok Eminescu első magyar fordítóiról és méltatóiról. — Filológiai Közöny 1962. 1—2. 147—151.

² 1889. július 7. sz. 1—3.

³ A cikk felkutatásában nyújtott segítségért köszönetet mondunk Kemény G. Gábornak.

⁴ „Un ami qui était allé le voir quelques jours avant son décès, rapportait les détails poignants que voici sur le pauvre poète: Je l'ai vu.”

LES DERNIERS JOURS D'EMINESCU

Un des plus grands poètes de la Roumanie vient de mourir dans une maison de santé près de Bucarest.

Un ami qui était allé le voir quelques jours avant son décès, rapportait les détails poignants que voici sur le pauvre poète :

Je l'ai vu.

Malgré moi je me suis rappelé ses vers : « Par mon esprit passe le vent, — ma tête brûle déserte. . . Oh ! les organes sont brisés et le maître est. . . fou ! »

Eminescu, la plus grande gloire littéraire des Roumains finit sa vie de misères dans une maison de santé.

Celui qui a donné à la poésie roumaine une direction, et un charme inconnu jusqu'alors ; celui qui réunissait la forme la plus artistique au fond le plus profond ; celui qui sera immortel par la puissance de son talent — s'éteint comme s'il n'était pas, oublié de tout le monde, de ses parents, de ses amis et même de cette jeunesse à laquelle les flammes de son génie avaient donné une nouvelle vie.

En me voyant, il me reconnut, il dit mon nom et il m'embrassa.

Le malheureux poète semble avoir quelques fois des moments de lucidité, mais ils cessent immédiatement, cédant à une affreuse incohérence.

Voilà à peu près ce qu'il parle :

« . . . Le pauvre Kant ! C'était un grand homme. Je l'ai écouté à Heidelberg. Je te prie de m'apporter tous ses volumes. . . Mois. . . je ressemble à Schiller et au Faust de Goethe. . . Je vais me suicider comme Hamlet ! . . . C'est un grand homme que Shakespeare. . . Quel tragique ! . . . Mais Kant ! . . . Kant ! . . . Où trouvez-vous aujourd'hui un Kant ! Il est mort en 1885. J'irai le voir à Heidelberg. Je parlerai avec lui. Oui, je me suiciderai comme Hamlet. Je changerai ma vie en néant et mon sang en vin de Dragasiani. . . Que je meure ! Et puis. . . que je me guérisse avec le vin. . . Qu'il était grand ce Kant ! . . . »

Et il fume de nouveau en disant : « Le cigare est le meilleur iode ». Et puis il se met à écrire, il remplit sans relâche tout le papier qu'il trouve.

Il parle aussi de la langue arabe, des langues slaves, du sanskrit etc. et tout cela sans ordre.

Ensuite il commence à nous réciter des vers d'Homère, d'Horace, de Vergile et enfin il prononce des mots dépourvus de tout sens, mais d'un rythme cadencé, grave, pénétrant. Sa maladie est incurable.

Aujourd'hui on n'a pas la moindre espérance de convalescence.

« C'est curieux ! — nous disait M. le docteur Sutzu qui le soigne — les plus grands poètes de notre pays sont atteints de la même maladie. Mais on est sûr que le pauvre Eminescu est la victime d'une grande fermentation intellectuelle. S'il ne meurt pas d'une maladie accidentelle, d'une pneumonie, il va terminer ses jours par un ramollissement total. De plus en plus il perd la mémoire, ses idées deviennent confuses, tellement qu'il ne se souvient pas de ses actions les plus récentes. L'incohérence dans les mots nous prouve qu'une partie du cerveau se trouve déjà dans un état de ramollissement. »

Mais ce qui est bien plus triste c'est que personne ne pense à lui. La Chambre lui a voté une pension de 250 fr. par mois, mais c'est en vain ; car jusqu'à présent nul ne s'est présenté au tribunal pour toucher la pension. Il y a à peu près 4 mois que le poète reste dans la maison de santé de M. Sutzu qui porte tous ses soins sans la moindre récompense. Il y a ici une générosité pour laquelle tout homme de cœur doit remercier M. Sutzu.

Nous lisons dans un journal roumain daté du 29 Juin :

Hier matin le poète demanda qu'on lui apporte un verre de lait et qu'on lui envoie aussi M. le docteur Sutzu en disant qu'il voulait lui parler. Il avait un moment de lucidité.

Interrogé par M. Sutz, il répondit qu'il sentait des douleurs dans tout son corps, et que ces douleurs lui causaient bien du mal.

Mais malheureusement ces moments lucides ne durèrent pas trop; au bout d'une demi heure le pauvre Eminescu a commencé de nouveau à . . halluciner. M. Sutz tâchait de le calmer, et le poète est allé se coucher. Quelques moments après lorsque le docteur entra dans sa chambre il le trouva étendu. Il venait de rendre son âme.

Le docteur annonça sa mort à ses amis et aux membres du conseil de famille constitué quelques jours avant sa mort.

Immédiatement on fit transporter son corps dans une autre chambre de la maison. Son visage était tout affaibli et bouleversé par les souffrances.

Selon le désir de M. Majorescu, le cadavre fut soumis à l'autopsie.

On a constaté que le cerveau pesait 1400 grammes, quoiqu'il fût en état de ramollissement; ce poids est unique, parce que, comme on sait le cerveau du grand poète Schiller, en état normal le dépassait à peine.

Les obsèques ont eu lieu samedi (29 Juin) à Bucarest.

À l'église St-George il s'était réunie une foule de notabilités parmi lesquelles on distinguait MM. Cogalniceanu, L. Catargi, T. Rosetti, T. Majorescu, G. Lahovary etc. etc.

Le corps enseignant était représenté en grand nombre. Les journalistes, les étudiants, à peu près tous ceux qui se trouvaient à Bucarest, étaient dans l'église.

La catafalque était couverte de couronnes d'une rare beauté, déposées par: la presse roumaine, l'Académie, la rédaction du *Constitutionul*, ses amis, la rédaction du *Nationalul*, les étudiants universitaires.

Après le service funèbre, on fit mettre le cercueil dans un tout simple corbillard, et le cortège se dirigeait vers l'Université. Une immense multitude suivait le char funèbre. En face de l'Université M. *Laurian*, d'une voix émue, a prononcé son discours au nom de la presse. Il faisait ressortir la grande perte que souffre le pays par la mort d'Eminescu.

M. Calmuschi, étudiant a prononcé au nom de ses camarades quelques mots d'adieu, en terminant avec les vers d'Eminescu: «Tu peux créer un monde entier, tu peux le briser; sur tout ce que tu dis, sur tout ce que tu fais, on ne dépose qu'une pelle de terre.»

Au tombeau l'ami du bien regretté Eminescu, le sympathique *Neagos* parla avec une éloquence pénétrante.

Il faut constater que jamais on ne vit à Bucarest de pareilles funérailles.

Voici enfin une notice biographique:

Eminescu est né à Botosiani (Moldavie) en 1849. Il fit ses études au gymnase de Tchernowetz et Balázsfalva (Transylvanie) et compléta ses études à Vienne et à Berlin. Quand il retourna, il occupa plusieurs fonctions. Il était reviseur d'écoles, et professeur de la langue allemande et de la Géographie. Possédant de vastes connaissances, il embrassa le journalisme et il fut le premier rédacteur du journal *Timpul* jusqu'au fatal moment du premier symptôme de sa maladie. Dernièrement — il y a 4 années — le poète fut atteint d'une maladie cruelle qui le terrassa.

Guéri relativement, le poète retombe deux fois dans une crise nerveuse qui aboutit à une aliénation mentale.

Selon l'opinion des docteurs sa mort fut la conséquence d'une apoplexie.

Quant aux idées politiques professées par le malheureux poète, il était conservateur.

Deux poètes sont sortis du fond des ces instincts conservateurs de notre pays: C'est le gai Alexandri, comme l'appelait Eminescu, et «le mélancolique Eminescu». Tous deux ils ont compris, ils ont aimé et ils ont chanté la vie roumaine.

La mort d'Eminescu laisse un grand vide dans la littérature roumaine.

Voilà ce que dit un des ses apologètes:

Eminescu est mort; son génie fut son malheur; il savait trop; il comprenait profondément; il pensait trop: le génie fut pour lui aussi une maladie, un feu consommateur.

Il comprenait profondément. La terre n'était pour lui que trop petite; sa vie lui était une voûte de rêves rebelles, comme elle était à Léopardi une nuit de rêves rebelles. Les hommes? Leur louange l'aurait trop attristé; il se sentait plus grand qu'eux; il n'avait pas de titres pompeux et des diplômes morts, mais il savait qu'il n'avait pas tort de se moquer de ceux qui, retournant de l'étranger, emmenaient, au lieu de la science une valse du Bal-Mabille et en échange de toute richesse, le souvenir d'une courtisane. Les femmes? Qu'elles ne se fâchent pas, s'il dit que: en t'appuyant sur elles, tu t'appuies sur une ombre!

Fut-il mélancolique? C'est la réalité, les déceptions qui l'ont fait tel. Le sourire était rare chez lui; il n'avait qu'un nombre bien restreint de poésies enjouées; le rire éclatant, ironique et sarcastique temps; voilà son trait caractéristique. Aujourd'hui on ne trouve pas un recoin, où l'amour ne soit chassé par les congrès des parents; le moyen-âge voilà le temps de l'amour. Aujourd'hui on ne voit plus des Musiatini et des Bassarabes; on ne voit plus ces héroïques seigneurs du vieux temps, les héros de nos jours on les trouve dans les cafés. Voilà pourquoi il cherche son idéal dans les temps passés. Que lui importe ce monde, où les grands passent dans les voitures dorées et les prolétaires noient leurs douleurs et leurs déboires dans de sombres tavernes? La justice? C'est une chimère. Y-a-t-il du sens dans ce monde? Aucun. Mais non, il y en a un: La nature nous crée pour qu'elle nous anéantisse. Quel est le but donc? Que nous ne le cherchions pas si nous voulons vivre tranquilles. C'est douloureusement doux, quand Eminescu exprime, en vers splendides, le vœu de reposer près de sa mère morte, d'écouter le murmure de rivière etc. mais c'est une vérité, si, dans un autre endroit, il se moque de son sort: qu'on l'enterre ou non, il bénit le premier venu qui lui ôtera la pierre qui pèse sur sa tête, et qui l'attaquera à coups de pierres. Il y a là quelque chose de gigantesque. . .

Magyar fordítása:

EMINESCU UTOLSÓ NAPJAI

A legnagyobb romániai költő egy Bukarest melletti szanatóriumban meghalt.⁵

Egyik barátja, aki halála előtt meglátogatta, megindító részleteket közöl a szegény költőről:

Láttam őt.

Akaratom ellenére felidéztem sorait: „Szél üvölt dúlt agyamban, láz tüzel zavart fejemben, | Tompán kong a dal s örökké így marad bevégezetlen. . . | Hol van hát a tiszta sor, mely életéről volna egyszer? | Összetört a hangszerem már s megtébolyult a mester!”⁶

Eminescu, a románok irodalmának legnagyobb dicsősége nyomoruságos életét kórházban fejezte be.

Ő a román költészetnek irányt s addig ismeretlen bájta adott; egyesítette a legművészibb formát a legmélyebb tartalommal; tehetségével halhatatlanná lesz — úgy múlik el, mintha soha nem lett volna, elfeledve az egész világtól, a szüleitől, a barátaitól s még attól az ifjúságtól is, amelynek géniuszának lobogása adott új életet.

Amikor meglátott, megismert, nevemen szólított és megölelt.

A szerencsétlen költőnek voltak tiszta pillanatai is, de ezek rögtön megszűntek s helyükbe szörnyű zavar lépett.

⁵ Az Eminescu halálával kapcsolatos adatokat l.: AUGUSTIN Z. N. POP: Contribuți documentare la biografia lui Eminescu. Editura Academiei RPR, 1962. 566., 521.

⁶ Idézet Eminescu: IV. levél c. költeményéből. FRANYÓ ZOLTÁN fordítása. Eminescu: Költemények. Bukarest, Ifjúsági Könyvkiadó 1961. 159.

Körülbelül ezeket mondja:

„... Szegény Kant! Nagy ember volt. Hallgattam őt Heidelbergben. Kérlek, hozd el összes köteteit. ... Én... Schillerre és Goethe Faustjára hasonlítok... Öngyilkos leszek, mint Hamlet!... Nagy ember volt Shakespeare... Milyen drámaíró!... De Kant!... Kant!... Hol találni manapság egy Kantot! 1885-ben halt meg. Elmegyek Heidelbergbe látni őt. Beszélni fogok vele. Igen, én öngyilkos leszek mint Hamlet. Életem a semmibe, véretem Drágășani-i borbá fojtom... Haljak meg! És aztán gyógyuljak meg a bortól... Milyen nagy volt Kant!...”⁷

És cigarettázva, újból beszélni kezdett: „A cigaretta a legjobb jó.” Aztán íráshoz ült s megállás nélkül minden papírt teleírt amit talált.

Beszélt az arab nyelvről, a szláv nyelvekről, a szanszkritről stb. de teljesen össze-függéstelenül.

Végül szavalni kezdett Homeroszból, Horatiusból és Vergiliusból és aztán értelmetlen szavakat mondott, de erőteljes, átható ritmussal. Betegsége gyógyíthatatlan.

Ma már semmi remény nincs meggyógyulására.

”Különös! — mondta nekünk Șuțu doktor, aki kezeli — országunk legnagyobb költőit ugyanaz a betegség támadta meg. Biztos, hogy szegény Eminescu szellemi erőfeszítés áldozata. Ha nem hal meg váratlan betegségben, tüdőgyulladásban, napjait agylágyulásban fejezi be. Egyre jobban elveszti emlékezőképességét, gondolatai annyira zavarttá válnak, hogy nem emlékszik vissza a legfrissebb cselekedeteire sem. Beszédének összefüggéstelenségét az fokozza, hogy agyának egy része már agylágyulás állapotában van.

A legelszomorítóbb, hogy senki nem gondoskodik róla. A parlament 250 Lei havi nyugdíjat szavazott meg részére, de ez semmit nem ér, mert mostanig senki sem jelentkezett a bíróságon, hogy felvegye nyugdíját. Majdnem négy hónapja, hogy a költő kórházban van és mindenről Șuțu doktor úr gondoskodik ellenszolgáltatás nélkül. Olyan nagylelkűség ez, amelyet mindenkinek meg kell köszönni Șuțu doktor urnak.

Olvastuk az egyik június 29-i román lapban: „Ma reggel a költő kérte hozzanak neki egy pohár tejet és hogy küldjenek Șuțu doktor úrért, mert beszélni akar vele. Elméje kitisztult egy pillanatra. Șuțu doktor úr kérdésére azt válaszolta, hogy egész testében fájdalmat érez s e fájdalmak miatt nagyon rosszul érzi magát.

De szerencsétlenségre e tiszta pillanatai nem tartottak sokáig, egy fél óra múlva szegény Eminescu újból elkezdett... halucinálni. Șuțu doktor úr igyekezett őt lecsillapítani s a költő elment lefeküdni. Néhány pillanat múlva, amikor a doktor bement a szobába, elnyúlva találta őt. Kilehelte lelkét.⁸

A doktor közölte halálát a költő barátaival és a halála előtt néhány nappal előbb alakult családi tanács tagjaival.

Holttestét rögtön átvitték az épület egy másik szobájába. Arca nagyon le volt fogyva és a szenvedésektől feldúlt.

Maioreșcu⁹ kívánságára a holttestet boncolás alá vetették.

Megállapították, hogy agya 1400 gr. súlyú volt annak ellenére, hogy agylágyulás állapotában volt, ez a súly egyedülálló, amint tudjuk Schillernek, a nagy költőnek agya normális állapotban alig múlta ezt felül.

A temetés június 29.-én volt Bukarestben. A Szent György templomba sok elő-

⁷ Az idézetet némi eltéréssel közli még: G. GĂLINESCU: Viata lui Eminescu. București, é. n. 450—451. — Betegségével kapcsolatos alkoholizmusáról I. KAKASSY ENDRE: Eminescu élete és költészete. Bukarest. Állami Irodalmi Könyvkiadó, 1961. 404.

⁸ Vö.: AUGUSTIN Z. POP: i. m. 529.

⁹ TITU MAIOREȘCU, neves román polgári kritikus, és államférfi, aki látszólag pártfogolta Eminescut, valójában reakciós politikai célokra szeretne volna felhasználni.

kelőség gyűlt össze, amelyből kitűnt M. Kogălniceanu, L. Catargi, T. Rosetti, T. Maiorescu, G. Lahovary úr stb. stb.

A tanítótétel nagy számban volt képviselve. Ott voltak az újságírók, a diákok, majdnem mindenki aki Bukarestben volt, elment a templomba.

A ravatalt ritka szépségű koszorúk borították, amelyeket a román sajtó, az akadémia, a Konstitucionális szerkesztősége, barátai, a *Naționalul* szerkesztősége, az egyetemi hallgatók vittek.

A gyászszertartás után a koporsót egyszerű halottaskocsira helyezték és a menet az egyetem felé tartott. A halottaskocsit hatalmas tömeg követte. Az egyetem előtt *Laurian* úr¹⁰ megindult hangon mondotta el beszédét a sajtó nevében. Hangoztatta azt a nagy veszteséget, amely az országot érte Eminescu elvesztésével.

Calmuschi egyetemi hallgató barátai nevében néhány búcsúszót mondott, amelyet Eminescu versével fejezett be: „Építhetsz vagy fel is dülhatsz egy világot... Mondj akármit, | Mindent elfed egy lapátnyi föld s a sűrű éji kárpit.”¹¹

A sírnál a szimpotikus *Neagos*, a szerencsétlen költő barátja, megindult hangon beszélt.

Meg kell állapítani, hogy Bukarestben sohasem volt hasonló temetés.

Végül, íme, néhány életrajzi adat:

Eminescu Botoșani-ban¹² (Moldva) született 1849-ben.¹³ Tanulmányait a Cernovița és a bulázsfalvi gimnáziumban végezte és azokat Bécsben és Berlinben egészítette ki. Amikor visszatért, több állást töltött be. Volt tanfelügyelő és német, valamint földrajz tanár. Széleskörű tudással bírt és újságíró lett, ő volt a *Timpul* első szerkesztője egészen végzetes betegsége tüneteinek jelentkezéséig. Legutoljára — négy évvel ezelőtt¹⁴ — a költőt kegyetlen betegség támadta meg és tönkretette.

Viszonylag meggyógyulva a költő kétszer visszaesett idegrohamába, amely elmezavart okozott.

A doktor véleménye szerint halála gutaütés következménye volt.

Ami a szerencsétlen költő által vallott politikai eszmét illeti, konzervatív volt.¹⁵

Hazánk két költője ösztönösen konzervatív: a vidám Alecsandri¹⁶, ahogy őt

¹⁰ D. A. LAURIAN az újságírók nevében kívánta búcsúztatni Eminescut, de elkésett a temetésről; GRIGORE VENTURA tartotta meg helyette a gyászbeszédét. Augustin Z. N. Pop, i. m. 540.

¹¹ Eminescu: Első levél. FRANYÓ ZOLTÁN fordítása, i. m. 140.

¹² Eminescu születése helyét sokáig Botoșanit tartották. MAIORESCU adata szerint a költő a Botoșani melletti Ipottști faluban született. G. CALINESCU, i. m. 49.

¹³ A költő születési dátumáról a román irodalomtörténete írásban hosszas vita folyt. Ma inkább a botoșani egyház lajstromában található adatot fogadják el: 1850. I. 15. Vö.: CALINESCU: i. m.

¹⁴ A nekrológ nem ismeri pontosan Eminescu betegsége kiújulásának dátumát: nem négy, hanem három év múlva betegedett meg újra. AUGUSTIN Z. N. POP: i. m. 486.

¹⁵ Eminescu a konzervatív párt hivatalos szócsövének, a *Timpul*nak hat éven keresztül volt főszerkesztője. A laphoz azonban elsősorban a megélhetés, az elhelyezkedés kényszere vitte s a főszerkesztői állást T. Maiorescu és barátai biztosították részére. Jóllehet a költő „konzervatív volt beállítottságánál, kultúrájánál, az irodalmi körnél fogva amelyhez tartozott, valamint azért, mert gyűlölte a liberálisokat, akikről azt vallotta, hogy az utcán hagyták” (G. CALINESCU: i. m. 380.), mégis számos kérdésben szembe került a konzervatív párti vezetőkkel s velük szemben a nép jogai védelmezőjének tartotta magát. I. J. VITNER — OV. S. CROHMĂLNICEANU: *Literatura română*, 1960. 35.

¹⁶ Utal EMINESCU: Korcs utódok (Epignii) c. költeményének V. ALECSANDRIT érintő megállapítására. SZEMLÉR FERENC fordítása. EMINESCU: *Költemények* i. m. 1961. 58.

Eminescu nevezte és a „melankólikus Eminescu”.
Mindkettő megértette, szerette és megénekelte a román életet.
Eminescu halála nagy űrt hagy maga után a román irodalomban.
Íme mit mondott egyik híve:

Eminescu halott, lángelméje volt a szerencsétlensége, nagyon sokat tudott, sokat megértett, sokat gondolkozott; lángelméje szintén betegség volt részére, emésztő tűz.

Mindent mélységesen megértett. A föld nagyon kicsi volt számára, élete lázadozó álmok betetőzése volt. Az emberek? Dicséretük nagyon elszomorította volna; nagyobbak érezte magát náluk, nem voltak pompás címei, sem élettelen diplomái, de tudta, hogy nem tette rosszul, ha kigúnyolta azokat, akik külföldről visszatérve, tudományok helyett Bal-Mabille keringőjét és gazdagságukért cserébe egy kurtizán emlékét hozták magukkal.¹⁷ A nők? Ne haragudjanak meg, ha ő azt mondja: rájuk támaszkodni annyi, mint árnyékra támaszkodni.

Melankólikus volt? A valóság az, hogy a csalódások tették ilyenné. Ritkán mosolygott, kis számú vidám verset írt; harsány, gúnyos és ugyanakkor szarkasztikus nevetés — ez volt az ő jellemvonása. Napjainkban egyetlen hely sincs, ahonnan a szerelmet a szülők ne úznák; a középkor volt a szerelem ideje. Ma már nem lehet *Muşatineket*, *Basarabokat*,¹⁸ a régi hőseket látni; napjaink hőseit kávéházban találjuk meg. Ezért kereste eszményképét a múltban. Mit érdekelte őt ez a világ, ahol a hatalmasok aranyozott kocsin járnak, de a proletárok fájdalmukat és keserűségüket sötét korcsmákban fojtják el.¹⁹ Az igazság? Ábránd.²⁰ Mi értelme van a világnak? Semmi. De mégis van egy: A természet megalkot minket, hogy aztán megsemmisítsen. Mi tehát a cél? Ne keressük, ha nyugodtan akarunk élni. Fájdalmasan finom, amikor Eminescu ragyogó versben²¹ fejezi ki azt a vágyát, hogy halott anyja mellett pihenjen, hogy hallgassa a folyó mormolását, de igaz az, hogy egy más helyen csúfolódik a sorsával: akár eltemetik, akár nem, ő megáldja az első jövevényt, aki elveszi a követ, mely fejét nyomja és aki kövekkel támad rá. Ebben van valami gigászi...

¹⁷ Utalás EMINESCU: Harmadik levél c. költeményére. FRANYÓ ZOLTÁN ford., i. m. 153.

¹⁸ A sivár jelenben Eminescu nem talál követésre méltó eszményeket, s ezért a középkori román fejedelmeket állította eszményképül. V.ö.: *Költemények*, i. m. 151.

¹⁹ Utalás Eminescu: Császár és proletár c. versének kezdő soraira. FRANYÓ ZOLTÁN ford., i. m. 78.

²⁰ Vö. az előbbi verset. U.o.

²¹ Vö.: Eminescu: Ó, Anyám. JÉKELY ZOLTÁN ford., *Költemények*, i. m. 136.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Az Acta Litteraria száma a budapesti Összehasonlító Irodalomtudományi Konferenciáról

Szakfolyóirataink már eléggé részletesen beszámoltak az 1962. október 26-a és 29-e között lezajlott Összehasonlító Irodalomtudományi Konferenciáról;¹ néhány jelentősebb kül- és belföldi résztvevő előadása — részben a Világ-irodalmi Figyelő hasábjain, részben pedig a Filológiai Közönyben — magyarul is megjelent. Éppen ezért fölöslegesnek tartjuk, hogy az Acta Litteraria különszámáról,² mely az egész konferencia anyagát (még a főelőadásokat követő vitákat is) tartalmazza, beható részletességgel írjunk. A tekintélyes kötetet mégsem hagyhatjuk folyóiratunkban említés nélkül; hiszen — mint ahogy egyik vitafelszólalásában a román Tudor Vianu professzor megállapította —: a konferencia rendezőse a komparatisztika általános, elvi kérdéseiből kiindulva s a terminológia kérdéseinek érintésével végül is Kelet-Európa problematikájánál kötött ki; azt tekintette hivatásának, hogy a marxista kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás alapjait rakja le (136—137). Éppen ezért ebben a számunkban — melynek az a feladata, hogy a kelet-európai kérdéskomplexus néhány lényeges részletével foglalkozzék — teljes beszámoló vagy éppen tartalmi kivonatolás helyett egy-két, a konferencia eredményeképpen adódó s megoldásra váró kérdésre szeretnők felhívni olvasóink figyelmét.

Kiindulásképpen annak a három előadásnak a lényeges mondanivalóját mutatjuk be, amelyek a kelet-európai vitát indították el. Julius Dolanský: *Das vergleichend-historische Studium der Literaturen Osteuropas* (101—114)³ c. fejtegetésében azt a fontos kérdést vetette fel, hogy: — mi biztosítja a „kelet-európai irodalmak regionális csoportjába” tartozó literatúrák hasonló vonásait? Más szóval, melyek azok a szempontok, amelyek alapján ezeknek az irodalmaknak a rokonnvonásai megvizsgálhatók és kimutathatók? A lehetséges etnikai és földrajzi kiindulópont felvetése és bírálata után Dolanský professzor a társadalomtörténeti módszer mellett kötött ki; más szóval azt hangsúlyozta,

¹ SZIKLAY LÁSZLÓ: Összehasonlító Irodalomtudományi Konferencia, Budapesten. Magyar Tudomány, 1963. 1. sz. 53—57. — V. (AJDA) Gy. (ÖRGY) M. (IHÁLY): Összehasonlító Irodalomtudományi Konferencia. ItK, 1962. 5. 688—689.

² Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. Tomus V. Conférence de Littérature Comparée. Budapest, 26—29 octobre 1962. Bp., 1962. 534. — La littérature comparée en Europe Orientale. Conférence de Budapest, 26—29. octobre 1962. Rédigé par I. (STVÁN) SÓTÉR et K. (ÁLMÁN) BOR, T. (IBOR) KLANICZAY, Gy. (ÖRGY) M. (IHÁLY) V. AJDA. Bp., 1963. Akadémiai Kiadó, 534.

³ A kelet-európai irodalmak összehasonlító-történeti kutatása. VF, 1963. 1. 36—46.

hogy Kelet-Európa irodalmainak fejlődésében azért van sok hasonlóság, mert e területen a társadalom sajátos, a Nyugat-Európától eltérő fejlődésének lehetünk tanúi. Klaniczay Tibor: *Les possibilités d'une littérature comparée de l'Europe orientale* (115—127)⁴ c. előadása — miután fejtegetéseinek elvi alapot adott s megbírált a múlt néhány ezirányú kísérletét — pontosan meg is határozta a szóban forgó irodalmak leglényegesebb közös vonásait. Nyugat- és Kelet-Európa fejlődésének futólagos összehasonlítása után a következő mondatával foglalta össze mondanivalója lényegét: „Egészen madártávlatból szemlélve a kétféle fejlődést, azt mondhatnánk, hogy míg a nyugat-európai irodalmak nagy megújulása a reneszánsz korában ment végbe a világosság és a humanizmus égíse alatt, addig a kelet-európaiaké a felvilágosodás és a romantika korában a nemzeti eszme jegyében”.⁵

Julius Dolanský hangsúlyozta, hogy a „kelet-európai népek” fogalmát nem lehet a „szocialista országok népei” fogalmával azonosítani. Az viszont tény, hogy az európai szocialista országok nagyjából azon a területen helyezkednek el, amelyet Kelet-Európának nevezünk. Ezért keltett igen nagy érdeklődést Köpeczi Béla: *La méthode comparative et les littératures contemporaines des pays socialistes européens* (129—132)⁶ c. előadása, mely tömören s világosan fogalmazza meg a jelzett korszakkal kapcsolatban tudományágunk feladatait. Négy kérdés megoldását javasolta: 1. a hagyomány s az új irodalom problémáját, 2. a szovjet irodalom hatásait és találkozásait a népi demokratikus országok szocialista irodalmának hagyományaival, 3. annak az ideológiai harcnak a kérdését, amelyet a marxista-leninista felfogás folytatott a dogmatizmus és a revizionizmus ellen s ennek irodalmi és elméleti tükröződését és végül 4. azokat az új tendenciákat, amelyek az irodalomban jelentkeztek s az új elemekét, amelyeket a marxista irodalomelmélet fedezett fel.

A három bevezető előadást követő vita a kérdés alapvető törvényszerűségeit igyekezett megállapítani és azokra a sürgős tennivalókra hívta fel a figyelmet, amelyek e törvényszerűségekből adódnak. Ezen a konferencián Tarnai Andor kiselőadása⁷ mondotta ki a legvilágosabban azt — amit egyébként mások is hangoztattak —, hogy Kelet-Európa népeinek nemcsak az irodalma, hanem irodalomtörténetírása is a múlt század első felében, a romantika korában nőtt naggyá. Ennek a nacionalista örökség lett igen súlyos következménye, azé a nacionalizmusé — tegyük hozzá mi —, amelynek a kelet-európai kis népek függetlenségi harca és nemzeti öntudatosodása korában⁸ megvolt a maga pozitív funkciója, de amely ma már fékezi, gátolja a további fejlődést. Nagy Péter hozzászólása (147—148) épp az itt-ott a marxista irodalomtörténetírásban is fel-felbukkanó nacionalista szűkkeblűség felszámolását várja a kelet-európai komparatistika fellendülésétől.

Azt a konferencia minden résztvevője többé-kevésbé világosan látta, hogy az egyes nemzeti irodalmaknak a többitől elzárkózó, izolált tárgyalása

⁴ Egy kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet lehetőségei. VF, 1963. 1. 47—55.

⁵ Uo. 54.

⁶ Az összehasonlító módszer és az európai szocialista országok mai irodalma. VF, 1963. 1. 56—58.

⁷ Die vergleichende Literaturgeschichte und die Wissenschaftsgeschichte in Mitteleuropa im 16—18. Jahrhundert. 338—341.

⁸ Les problèmes d'histoire littéraire comparée en Europe orientale au XIX^e siècle. 333—338. — Ugyanaz bővebben magyarul: A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdéséről (XIX. század). VF, 1962. 4. 473—512.

(140—141) értelmét veszítette, ma már csak visszahúzó erőt jelent s maguknak az egyes nemzeteknek az érdekeit sem szolgálja. Azt viszont már kevesebben látták elég világosan, hogy mi a még ma is tapasztalható izolált tárgyalási mód ellenszere. Nem is egy felszólaló hangoztatta meglepéssel, hogy pl. Lengyelországban a magyar, Romániában a lengyel, Csehszlovákiában az orosz, a lengyel, a magyar, Magyarországon az orosz, a cseh, a szlovák, a délszláv, a román stb., irodalomnak vannak lelkes kutatói s éppen az utóbbi években igen jelentős eredmények születtek két-két irodalom kapcsolatainak bemutatása terén. Amikor Petőfinek a cseh, a szlovák és a szerb irodalomban, Adynak a szlovák irodalomban, Kraszewskinek Magyarországon, Mickiewicznek Romániában tapasztalható népszerűsége, elterjedése vagy pl. Ady és Blok szimbolizmusának viszonya⁹ kerül a kutató bonckése alá, akkor máris igen nagy lépéssel haladtunk előre az elszigetelődéstől az egyetemesebb szempontú tárgyalásmód felé. Viszont — véleményünk szerint — két-két irodalom kapcsolatainak, illetőleg viszonyának, kölcsönhatásának a vizsgálata a többire való kitekintés *nélkül* újabb izolációra vezethet, s ez éppen az elérendő cél: a szocialista nemzetköziség szempontjából nem jelent végleges megoldást. Kelet-Európa sajátos irodalmi fejlődésének ma még bonyolult és sok szempontból megoldatlan problematikájában csak akkor fogunk tudni világosan látni, ha a kutatók *egyszerre* több irodalom fejlődésén tudnak úrrá lenni s az egyes korszakok, műfajok, stílus- és prozódiai jelenségek, hatások, személyes kapcsolatok stb. problémáit nem egy-egy s nem két-két, hanem több irodalom viszonylatában elemzik. Maga a három bevezető előadás is, de a kongresszus nem egy kiselőadása is azt bizonyítja, hogy már ma is vannak olyan kutatók, akik legalább egy-egy területen meg tudják valósítani a vizsgálódásnak ezt a komplex módszerét.¹⁰

Az mégsem annyira elterjedt, mint amennyire kívánatos volna. Nyilvánvaló, hogy ennek elsősorban a *nyelvi nehézség* az oka. Ma még messze vagyunk attól, hogy kutatóink Kelet-Európának egyszerre több nyelvét ismerjék; már az is nagy szó, ha egy-két szomszédjukkal nem közvetítő nyelven értetik meg egymást. Sürgős tennivaló tehát, hogy az érdekelt országok egyetemein a nagy világnyelveken kívül a kelet-európai irodalmak nyelve is kellő képviselést kapjon; számos olyan fiatal kutató képzését kell szorgalmaznunk, akik a szóban forgó területnek egyszerre több irodalmát is eredetiben tudják olvasni (140—141).

Ha a bevezető előadásokat követő felszólalások közt akadt egy-két szkeptikus hang, annak minden esetben a bemutatott és föltétlenül, sürgősen leküzdendő nehézség volt az oka. A bolgár Dinekov professzor is azon panaszkodott (145—146), hogy az egymással szomszédos államok képviselői mily kevésbé ismerik az egymás irodalmát, a lengyel Kazimierz Wyka professzor

⁹ Людмила ШАРГИНА: Некоторые проблемы русского и венгерского символизма: Ади и Блок. 499—504.

¹⁰ Pl.: K. (AZIMIERZ) WYKA: Les principaux problèmes de recherche de la littérature du XX^e siècle. 341—350. — HORVÁTH K. (ÁROLY): L'épopée nationale dans les littératures d'Europe centrale et orientale à l'époque de la transition du classicisme au romantisme. 432—436. — KOVÁCS E. (NDRE): Probleme der Entwicklung des Kapitalismus in der polnischen, tschechoslowakischen und ungarischen Literatur. 442—451. — БОТКА, Ф.: Проблемы международной пролетарской литературы на рубеже 1920—1930 гг. 465—469. — ILLÉS L. (ÁSZLÓ): Die Problematik der Proletkult-Periode in der internationalen proletarischen Literatur (Mittel und Osteuropa). 474—477. — KARDOS L. (ÁSZLÓ): Verwandte und abweichende Züge in den Literaturen der Volksdemokratien. 478—483. stb.

(133—134) azért mondott egyszerre „igen”-t és „nem”-et, mert belátta, hogy a kíváncsú szintézistől még igen messze vagyunk. Megszívlelendőnek tartjuk azt is, amit az ugyancsak lengyel Zdzisław Libera (145) hangsúlyozott: az együttműködés *megszervezésével* magának a fogalomnak: Kelet-Európának a pontosabb meghatározása is történjék meg.

Mások ismét más oldalról, a kutatások tartalmának, tematikájának az oldaláról közelítették meg a tennivalók kérdését. Azt mindenki hangsúlyozta, hogy a marxista komparatiztikának a pozitívizmustól s a szellemtörténettől örökölt szemléletmódon és módszereken túl újabb, korszerűbb, teljesebb eljárásokhoz kell folyamodnia, még ha Barta János (143—145) — igen helyesen — Julius Dolanský etnikai, földrajzi és társadalomtörténeti szempontjai kiegészítésül az irodalmi áramlatok, eszmék, motívumok és műfajok integráló erejét is emlegette. A nagy közös áramlatok, főbb hasonlóságok fontosságát hangsúlyozta Kazimierz Wyka is; — de ezen a téren minden bizonnyal a szovjet Zsirmunskij professzor határozta meg a tennivalókat a legvilágosabban (135—136), amikor a *tipológiai összehasonlítások* fontosságát hangsúlyozta a kelet-európai irodalmak vizsgálatánál is, mert hiszen a társadalmi-politikai fejlődés hasonlósága mélyreható típus-rokonságot is szül.

Mindez — természetesen — *csak az erők összefogásával* történhet meg. A „nagy” kérdések *megoldása*, sőt sokszor még csak *felvetése* sem lehetséges a részletproblémák megvizsgálása és tisztázása nélkül. A bemutatott nehézségek miatt ezt ma egyetlen érdekelt nemzet fia sem tudja — még a maga rész-területén sem — *egyedül* megoldani; ismét csak Wyka professzort kell idéznünk, s úgy mondjuk ki, hogy ez csak kollektív munkának lehet az eredménye. A budapesti Összehasonlító Irodalomtudományi Konferenciát joggal tekinthetjük az első jelentős lépésnek a kollektív munka megindításához. Talán senki sem fog arra gondolni, hogy túlzottan elbizakodottak vagyunk, amikor kimondjuk: a magyar irodalomtörténetírásnak megvannak a komparatiztika szervezéséhez a maga jogos hagyományai. Gondoljunk egy Meltzl Hugóra,¹¹ egy Hankiss Jánosra¹² vagy a magyar összehasonlító irodalomtörténetírás vázlatos áttekintésére.¹³ A marxista kelet-európai összehasonlítás kérdésének felvetése további kötelezettségeket jelent a számunkra. A konferencia záróülésén Sötér István határozati javaslatot terjesztett elő (520—521), amely két főbb pontból áll. E javaslat első pontja csak nagy általánosságban mondja ki, hogy az egyes érdekelt akadémiák főleg a hatáskörükbe tartozó intézetekben fogják szorgalmazni az összehasonlító kutatások fejlesztését. A második pont viszont már több konkrétumot foglal magában: közös bizottság felállítását javasolja, amelynek egy közös, nemzetközi folyóirat létesítése és a közös munkatervek kidolgozása lesz a feladata.

Mi valósult meg eddig — az eltelt másfél év alatt — mindebből? Kétségtelen, hogy azóta folyóirataink — akárcsak nem egy szomszédunk szakfolyóiratai — lényegesen több összehasonlító tanulmányt közöltek, mint a konferencia előtt, s ez az érdeklődés fokozódásáról tanúskodik. A nemzetközi Össze-

¹¹ BERCZIK Á.(RPÁD): Eine ungarische Konzeption der Weltliteratur (Hugo v Meltzls vergleichende Literaturtheorie) 287—294.

¹² БОР, К.: Журнал по сравнительному литературоведению в Венгрии: Геликон, 1938—1943 гг. 294—297.

¹³ VAJDA, GY.(ÖRGY) M.(IHÁLY): Hauptzüge der Geschichte der vergleichenden Literaturforschung in Ungarn. 306—313.—Ugyanaz bővebben magyarul: A magyar összehasonlító irodalomtudomány történetének vázlatja. VF, 1962. 3. 325—370.

hasonlító Irodalomtörténeti Társaság IV., fribourgi kongresszusa alkalmából komparatistáink legjavának részvételével külön francia nyelvű tanulmánykötetet fogunk kiadni, s magán a kongresszuson is népes delegációnk fog részt venni. Ennek igen nagy a jelentősége még akkor is, ha ma még nem tartunk ott, hogy minden olyan magyar kutató ott lehessen s hallassa a szavát Fribourgbán, akit erre eddigi munkássága alapján alkalmasnak kell tartanunk. Kétségtelen, hogy a komparatiztika fellendült hazánkban s kétségtelen az is, hogy ennek nemzetközi viszonylatban is megvan a hatása. Erre itt most csak azokat a kapcsolattörténeti köteteket hozzuk fel példaképpen, amelyek a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézetének s a szocialista országok társintézeteinek együttműködéséről tanúskodnak.¹⁴ Viszont azt a kezdeményező s bizonyos szempontból „primus inter pares” szerepet, amelyet így sikerült elérnünk, most arra kell felhasználnunk, hogy az 1962. októberi konferencia záróülésén javasolt nemzetközi bizottság, folyóirat és munkaterv megvalósulhasson és meg is indíthassa működését.

Minderre nem azért van szükség, hogy Kelet-Európa fejlődését mereven elválasszuk Európa többi részének vagy akár az egész világnak az irodalmi s általános kulturális fejlődésétől. Épp ellenkezőleg: azért kell feltárnunk Kelet-Európa irodalmának sajátos jellemvonásait, hogy szervesen bele tudjuk illeszteni az egész Európa, az egész emberiség kultúrájának fejlődésébe. Vianu professzorral idézzük (138) — befejezőképpen — Terentius híres mondatát: *Homo sum nihil humani a me alienum puto*.

ZUZANA ADAMO VÁ

Tanulmánykötet a csehszlovák—magyar irodalmi kapcsolatok történetéből

A Csehszlovák Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Intézete (Ústav jazyků a literatur), a Szlovák Irodalomtörténeti Intézet (Ústav slovenskej literatúry) és a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete közös munkaterv keretében tanulmánykötetet készít a cseh—magyar és szlovák—magyar irodalmi kapcsolatok köréből. A kötetet, amelyet a csehszlovák Akadémiai Kiadó cseh, illetve szlovák nyelven, a budapesti Akadémiai Kiadó magyarul felsezabadulásunk 20. évfordulójára 1965-ben jelentet meg, szerkesztőbizottság állítja össze, melynek tagjai cseh és szlovák részről Zuzana Adamová és Karol Rosenbaum, magyar részről Sziklay László. A kötet csehszlovák tudományos szerkesztője Julius Dolanský professzor.

A tanulmányok figyelemmel kísérik a cseh, szlovák és magyar kulturális és irodalmi kapcsolatok történelmi folyamatát a huszita mozgalmaktól napjainkig. Az anyag tartalmi egységesítése és könnyebb áttekinthetősége érdekében a kötet három részre oszlik. A legrégibb kort tárgyaló részt Julius Dolanský

¹⁴ Eddig a Tanulmányok a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből c. kötet jelent meg. Bp. 1961. Akadémiai Kiadó. I.: 595, II.: 487, III.: 487. — Előkészületben: a magyar—német s a magyar—csehszlovák kapcsolattörténeti kötet. Ezen kívül tervbe vettük a magyar—lengyel és a magyar—román kötetet is.

tanulmánya vezeti be, amely figyelemmel kíséri a cseh, a szlovák és a magyar irodalom párhuzamos fejlődését az írásbeliség kezdetétől a XVII. századig. Ján Mišianik a régi magyar és szlovák irodalom párhuzamairól ír értekezést. Károly Sándor a huszita mozgalom és a magyar írásbeliség kapcsolatát tárgyalja. Angyal Endre a barokk-korabeli cseh — magyar irodalmi kapcsolatokról ír. Käfer István pedig a kuruc kor képét mutatja be a szlovák irodalmi alkotások tükrében.

A XIX. század kapcsolattörténetét gazdag anyag illusztrálja. Sziklay László tanulmánya Ján Kollár pesti éveiről és munkásságáról szól. Jan Novotný a cseh — magyar nemzetiségi kapcsolatokat tárgyalja a század negyvenes éveiben, 1848 előestéjén. Milan Pišút Petőfi és Janko Král' szlovák költő párhuzamait elemzi. Richard Pražák azzal a kérdéssel foglalkozik, milyen mértékben vált ismertté a cseh irodalom Magyarországon 1849 és 1867 között. Karel Krejčí *Az ember tragédiájának* eszméjét kíséri végig a lengyel és a cseh irodalom hasonló műveiben. M. Knappová méltó emléket állít a magyar irodalom két népszerűsítőjének Csehországban, František Brábeknek és G. N. Mayerhof-fernek. Tanulmányát a múlt században csehre fordított magyar szépirodalmi műveknek — elsősorban Jókai és Mikszáth alkotásainak — bibliográfiája egészíti ki. Andrej Mráz két szlovák író, E. M. Šoltéssová és Ján Čaják regé-nyeinek magyar vonatkozásait mutatja be.

A legújabb korral is számos tanulmány foglalkozik. Dobossy László a XX. századi cseh — magyar irodalmi kapcsolatokból mutat be néhányat. Botka Ferenc a Kassai Munkás 1921 — 1925-ös évfolyamai alapján tárgyalja a haladó cseh irodalom visszhangját magyar környezetben. Csukás István a Nyugat lírikusainak és a modern szlovák költészetnek kapcsolatát elemzi. Kovács Endre a két háború közötti korszak cseh és magyar irodalmi kölcsönhatásáról ír. Hana Kindlová részletesen ismerteti Anton Strakának, a budapesti csehszlovák követség sajtóattaséjának tevékenységét, melyet a két ország kulturális közeledésének érdekében fejtett ki. J. Pašiaková az Apollo című folyóirat, Arató Endre pedig a Szép Szó cseh és szlovák kapcsolatait tárgyalják. Tóth Tibor az 1945 óta magyarul megjelent cseh és szlovák szépirodalmi művekről, Zuzana Adamová a csehül megjelent magyar szép-irodalmi művekről ír. Mindkét írást a fordítások, valamint a csehül megjelent magyar művek cseh sajtóvisszhangjának bibliográfiája egészíti ki.

A kötet anyaga elsősorban nem a hagyományos, különböző összefüggé-sekben mind csehszlovák, mind magyar részről már nemegyszer tárgyalt témákra veti a fókust. Igyekeztünk a fejlődés különböző korszakaiból olyan kérdéseket, eszmei találkozásokat, kapcsolattörténeti szempontból jelentős személyiségek tevékenységét bemutatni, amelyek azt bizonyítják, hogy a három nemzet közötti kapcsolat, kultúrájuk kölcsönös hatása a múlt kedvezőtlen politikai légköre ellenére is megvolt és termékenyítően befolyásolta a hazai fejlődést is. Egyes írások arról tanúskodnak, hogy az összehasonlító irodalom-tudomány nem öncélú kapcsolat kutatás, hanem a kontraszt fényében világ-ítja meg a különböző irodalmak rokonjelenségeit, hangsúlyozva ezzel a hazai irodalom nemzeti sajátosságait is. Csehszlovák — magyar viszonylatban külön-ösen érdekes ez, hiszen egy állam — az osztrák birodalom — keretein belül fejlődött e három nemzet egymástól különböző társadalma, kultúrája, iro-dalma. A kötet írásai éppen azzal foglalkoznak, hogy e különbözőségek mellett is milyen kölcsönhatások játszottak szerepet, hogyan alakították tovább a másik nemzet irodalmát.

A kötetben szereplő tanulmányokon kívül még számos más dolgozat is foglalkozik hasonló témával — biztató jele ez annak, hogy ezt a tanulmány-kötetet hasonló művek követik majd a jövőben.

BOJTÁR ENDRE

A szocialista irodalom születése

A szovjet irodalomtörténészek egyre nagyobb figyelmet fordítanak a kelet-európai szocialista országok irodalmára. Két nagy, összefoglaló jellegű vállalkozás után,¹ melyek azonban meglehetősen öntörvényűen, a világirodalom folyamától elzárva írják le az illető irodalmakat, most már összehasonlító munka nyomán tágulhat perspektívánk. A D.F. Markov, V. A. Horev és Sz. A. Serlaimova szerkesztésében megjelent *Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян*² című cikkgyűjtemény úttörő jelentőségű: első ízben kísérli meg a szocialista realizmus több — még hozzá kelet-európai — irodalmon alapuló történelmi megközelítését. A kötet felveti azokat a legáltalánosabb kérdéseket, melyek a szocialista irodalomtudomány érdeklődésének homlokterében állnak, s melyekre mind a mai napig hiányzik a megnyugtató válasz: mi a szocialista realizmus? mi a realizmus? az avantgard irányzatok hogyan értékelendők? mi a hagyomány szerepe a szocialista irodalomban, illetve milyen hagyomány jut szerephez? A cikkek alapján egységes kép bontakozik ki előttünk. Az egyes tanulmányok szerzői azonban mintegy a priori jutottak azonos nézőpontra, nem a tárgyalt irodalomtörténeti anyag alapján. Mindjárt az összehasonlítás módjából következik ez: a kötet egyes tanulmányok egymás mellé helyezéséből áll, s általánosításra egyedül Markov vállalkozik a Bevezetésben. A tanulmányok azonban különböző korokról, és főleg különböző műfajokról szólnak. Serlaimova a 20-as évek elejének cseh forradalmi költészetéről ír, J. V. Bogdanov a szlovák proletár-irodalomról a 20-as években, Horev a lengyel proletárköltészet ugyanezen időszakáról, V. P. Vegyina a „20 év” (1918—1939) lengyel prózájában tárgyalja a szocialista realizmus kialakulását, T. P. Agapkina a 20-as évek első felében fellépő lengyel marxista kritikusok működésével foglalkozik, Markov ugyancsak a 20-as évek bolgár líráján szemlélteti a forradalmi romantika szerepét a szocialista realizmus kialakulásában. N. N. Ponomarjeva tanulmányának tárgya részkérdés: Hriszto Szmirnenszki és a szovjet irodalom. Végül E. I. Rjabova a két világháború közötti szlovén próza alapján jellemzi a szocialista realizmust.

Feltűnik az anyag többrendbéli különmeműsége. A legnagyobb zavart a műfaji különbözőség okozza. A szocialista realizmus másképpen alakult ki a prózában, másképpen a lírában, s csak a legáltalánosabb, főként eszmei téren mutatkozó hasonlóságok teszik lehetővé a párhuzamos vizsgálatot. Az egybe-mosás jelentkezik egy tanulmányon belül is: Bogdanov a lírikus Pončan, a kritikus Urx és a prózaíró Jilemnický működésén szemlélteti a szocialista

¹ Очерки истории болгарской литературы XIX—XX вв., М. 1959; Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв., М., 1963.

² М. 1963. Изд. АН. SzSzSzR 421.

eszmék fejlődését Szlovákiában. A kötet (s minden ilyenfajta vizsgálat) jelentőségét az adja meg, hogy kimutathatja: a mai szocialista irodalmaknak komoly előzményeik voltak, s hogy akárcsak a szocialista társadalom, a szocialista irodalom sem véletlenül jött létre a világon elsőnek éppen Kelet-Európában. Ezek az irodalmak azonban — az orosz és talán a lengyel kivételével — líra-központú irodalmak; ezért lenne fontos, hogy a szocialista irodalom elmélete ne kizárólagosan az orosz-szovjet próza — s azon belül is főleg Gorkij munkásságának — elemzésére épüljön. A prózában ugyanis többé-kevésbé tudjuk, mi a realizmus, a lírában azonban csak sejtjük: körülbelül az, amit St. K. Neumann, Broniewski, Vapcárov stb. költészete képvisel. Nem mehetünk el azonban szó nélkül a mellett a tény mellett, hogy a *szocialista* lírán belül (s ennek alapján kellene módosítani az egész szocialista realizmus elméletet) ők vannak kisebbségben Kelet-Európában, számban és értékben egyaránt, a József Attila, Nezval stb. vezette másik áramlattal szemben.

A másik zavaró körülmény: ezek az irodalmak időben sincsenek szinkronban egymással. Gondoljunk csak arra, hogy a cseh és a bolgár líra már 1922–1923-ban Wolker, ill. Szmirnenszki személyében a szocialista költészet kiemelkedő képviselőivel rendelkezett, a szlovák Poničan csak évek múltán jut el ugyanerre a fokra, a lengyel proletárköltők fellépése, illetve szocialista realistává érése a 20-as évek végére vagy inkább a 30-as évek elejére esik s a szlovén irodalomban „a szocialista realizmusnak, mint irányzatnak a kialakulását 1934–1935-re lehet tenni” (389). De nem állíthatók egyszerűen egymás mellé még rokon irányzatok képviselői sem. Gondolunk itt olyan költőkre, mint a lengyel proletárköltészet kezdetét jelző 1925-ös *Három üdvözlés* című kötet Broniewski melletti két szereplője, Stande és Wandurski. Zd. Nejedlý szavai jutnak eszünkbe, hogy ti. a művészet a fő kritérium, nem pedig a realizmus. Stande és Wandurski költészetét lehet vizsgálni akkor, ha a szocialista gondolat fejlődését vizsgáljuk Lengyelországban, de ez a fajta irodalom nem lehet elméleti általánosítás kiinduló pontja. Ennyiből is látható, hogy a kelet-európai szocialista irodalom történetének megírása (ami felé az effajta tanulmánykötetnek vezetnie kell) rendkívül nehéz. Ha azt a módszert választjuk, hogy időbeli keresztmetszeteket adunk az egyes irodalmakról, akkor nem azonos fejlődési fokon levő irodalmi jelenségek kerülnek egymás mellé. Ha pedig egy-egy középponti alkotót, csoportot vagy áramlatot választunk ki, akkor azzal találjuk szembe magunkat, hogy a társadalmi-történelmi körülmények fáziseltolódása jelent komoly akadályt. (Például a cseh proletárköltészet 1920–1923-ig, a lengyel 1928-tól virágzott.) Mindehhez még a többé-kevésbé eltérő hagyomány és a nemzeti specifikum is hozzájárul.

De bizonyos közös sajátosságok már az előttünk fekvő kötet vegyes anyaga alapján is észrevehetőek. Markov nyolc pontba sűríti általánosítását. Szerinte a következők jellemzik a tárgyalt irodalmak (tehát: a cseh, szlovák, lengyel, bolgár és szlovén) szocialista realizmusának a kialakulását: 1. erős marxista kritika megléte; 2. a szovjet irodalom, a szovjet valóság iránti lelkesedés, a Szovjetuniót példaképnek tekintik az írók; 3. kommunista pártosság; 4. az osztályszolidaritás érzésének kifejezése, kollektizmus; 5. az egyén ábrázolásában elnagyoltság, illetve elzárkózás ez elől; 6. új hős, a harcos proletár megjelenése; 7. a fejlődés a forradalmi romantikán át halad a realizmus felé; 8. Az új módszer először a lírában jelenik meg.

A szocialista realizmus egyik előfutáraként a kritikai realizmust jelöli meg Markov. Az avantgard irányzatokat viszont egyöntetűen elutasítják

a szerzők. „Nézetünk szerint hiba volna őket a forradalmi szocialista irodalom áramlatai közé számítani” (15). Felfogásuk szerint a műalkotások a realizmus — nem-realizmus ellentétpár köré csoportosíthatók, ahol is realizmuson az „élet ábrázolásának igazságát” értik (336). A realizmus ilyen általános értékmérőként való felfogása hozza magával azt, hogy a realizmust mint eszményképet állítják az irodalom elé, mely felé szüntelenül törekednek a legjobb írók, mégpedig úgy, hogy egyre több realista elemet halmoznak fel műveikben, amíg csak a realizmus vezető helyre nem kerül. S hogy honnan fejlődik az író a realizmus felé? Markovék szerint a forradalmi romantikától. A nem-realista áramlatok közül ugyanis a szerzők a romantikát emelik ki, azt teszik meg a realizmus előzményének. Fontos megjegyezni, hogy szerintük forradalmi romantika van, forradalmi avantgard nincs. Nem nehéz felfedezni: a nyomok itt is Gorkijhoz vezetnek. Az ő munkásságából leszűrt fejlődést általánosítva jutottak el a tanulmányok írói az eddigi kettősség helyett a hármas tagoláshoz: realizmus — romantika — nem-realizmus. Így, persze, a romantika fogalma is szétfolyik, túl általánossá foszlik — akárcsak a realizmusé — egy általános írói magatartás-típust fog jelölni, a forradalom illetve a forradalmárrá válás előtti költő magatartását. Az összes izmus ily módon beleesik ebbe a gyűjtőfogalomba a lengyel futurizmus, a cseh konstruktivizmus és expresszionizmus, a szlovén expresszionizmus stb. S hogy mennyire üres ez a kategorizálás: például Wolker első kötete Markov szerint szintén romantikus (328), holott eszmeiségét tekintve az a Bernstein-féle etikai szocializmus talajából nőtt ki, az expresszionizmusra jellemző formajegyekkel. Ezt tartva romantikának természetesen minden avantgard irányzatban fellelhetjük a romantikát. Markovék a 20-as évek irodalmával el is végezték ezt a nivellálást. De a szürrealizmusban ugyanígy fellelhető a romantika; L. Štoll már 1935-ben kimutatta benne a romantikus elemeket, de ő azért továbbra is szürrealizmusnak nevezte az irányzatot. Markov látszólag kiáll a nem-realista módszerek történelmi értékelése mellett. „... a »szocialista realizmus« terminus... a vezető, realista formára vonatkozik, nem zár ki más formákat, amelyeket nevükön kellene nevezni”. Elismeri az avantgard sok részeredményét. De úgy véljük, a zűrzavart csak akkor tudjuk eloszlatni, ha valóban nevén nevezzük a gyermeket: szocialista expresszionizmusnak, szocialista poetizmusnak stb. Akkor majd nem kell ilyen nyakatekert formulákhoz folyamodni: „expresszionista színezésű romantika” (376), nem kell Broniewskit romantikus költőnek tartani (200), Jasieński 1921–1926-ig terjedő gazdag korszakát akkor nem kell két lapon elintézni, egyszóval: a konkrét irodalomtörténeti anyag elemzéséből lehet kiindulni, a történelmiség elvének következetes alkalmazásával. Mert így épp ezen az elven esik csorba.

Ha ugyanis egy író a realizmus módszeréhez nyúl, akkor a tanulmányok szerzői — helyesen — a valóságra hivatkoznak: „Az irodalomnak a realizmus felé fordulását a háborút megelőző évtized társadalmi-politikai folyamatai határozták meg: a munkás- és parasztmozgalom, valamint bizonyos kispolgári csoportok széles ellenzéki mozgalommá való egyesülése a monarcho-fasiszta diktatúrával, a válságokat és munkanélküliséget szülő kapitalizmussal szemben, a kommunista párt növekvő szerepe, a kultúra haladó erőinek antifasiszta frontbatömörülése.” (383) (Az avantgard áramlatok esetében azonban a kutatók mintha megfeledkeznének a történelmi-társadalmi erők alakító hatásáról.) Egy vonatkozásban létezik itt számukra a valóság: ha olyan nagy művel találkozunk, amely mellett nem lehet szó nélkül elmenni, akkor kijelentik, hogy itt

a valóság ereje nagyobb volt, mint a téves esztétikai-világnézeti koncepció, melynek alapján az illető mű született. Az effajta „annál rosszabb a tényeknek” szemlélet vezethet olyan képtelen állításokra például, hogy „Nezval sehogy se fér bele a poetizmus kereteibe” (121). (Nezval poetista korszakának elítélésében mit sem zavarja Markovot az a tény, hogy akkor írta talán legnagyobb költeményét, az Edisont.) De ha a társadalom történetéből indulunk ki, akkor még az olyan tények, esetek hosszú sorával bizonyítható tétel törvényszerű volta és történetisége is megkérdőjelezhető, mint az, hogy a realizmus módszere a legnagyobb lehetőséget kínáló, mert ezt tette magáévá számos alkotó, leküzdve az avantgard mintegy kamaszkori tévelygéseit. Karel Čapek ezt írja a *Meteorban*: „a valóság, ha nem kemény és hajthatatlan, mint a kő, akkor nem valóság.” De a legvalóságosabb valóság alakult ki mindenütt, ahol a fasizmus uralomra jutott: Bulgáriában 1923-tól, Lengyelországban 1926-tól. Ilyen keménnyé és hajthatatlanná vált a valóság a német fasizmus hatalomra jutása után egész Európában. A szocialista költőket ez a körülmény (s ami ebből egészen a stílusig menve következett) kényszerítette, hogy realistává legyennek. Másrészt ne feledjük, hogy 1917 után forradalmi helyzet volt egész Kelet-Európában, s ez szintén a közvetlenebb, realistább, közérthetőbb lírának kedvezett. Csehszlovákiában 1923–24-ig, a forradalmi hullám elvonuláig egy ilyen realistább költészet ki is alakult: az ún. proletár-költészet. De ezután apály állt be a munkásmozgalomban, a kapitalista rendszer stabilizálódott, a kommunista párt legális pártként létezhetett a polgári demokráciában. A valóságnak ebben a közegében a „realista” forradalmi költészet lett volna élettől elszakadt, négy fal közötti kiabálássá silányult volna (innen adódik, például St. K. Neumann megtorpanása: elvesztette kapcsolatát a korrall). Itt jegyezzük meg: több mint furcsa, hogy Serlaimova Neumann 1923-as *Vörös énekek* című kötetét nem egy termékeny — avantgard! — korszak lezárásának tartja, hanem új korszak kezdetének (72). Hogy mennyire jelentette ez a kötet új korszak nyitányát Neumann munkásságában: ezután tizenkét évig nem ad ki a kor kérdéseire reflektáló versgyűjteményt! Ezért helyes az az értékelés, amit Bogdanov mond Pončanról: „De telt múlt az idő és a hadoszlopok nem indultak rohamra. Költészete mintha elveszítette volna élő, szerves kapcsolatát a hallgatósággal. Ez nyilvánvaló szimptómája volt annak, hogy a költő elszakadt a tömegektől, a forradalmi munkásmozgalom reális helyzetétől.” (137) S Wolker igazi folytatója ezért volt a szocialista költészet alapelvét, a pártosságot soha meg nem tagadó poetista Nezval.

Az egyes irányzatok egymásutániságával egyébként is csínján kell bánni. A kötet szerzői ráhagyják magukat az írókra, mikor azok elítélik és túlhaladottnak bélyegzik előző korszakukat. Ez a valóságos értékelésre nézve azonban nem lehet mérvadó. Sőt ezt még az egyes irányzatok teoretikusai, kritikusai sem fogadhatják el objektív mércének. A valóság, a társadalmi-történelmi események — csak ez lehet az irodalomtörténet kiindulópontja egy mű, művész megítélésakor. Az író előző korszakának az újabb szempontjából való elmarasztalása, az erőszakolt, mindenáron való avantgard-ellenesség, a költői áramlatok elméletének és gyakorlatának elszakítása egymástól a sajátos csehszlovák fejlődés miatt különösen szembeszökően jelentkezik Serlaimova tanulmányában. Hangja ingerült (Teigéről szólván egyetlen jelzöt sem szalaszt el), s nem riad vissza a torzítástól sem: Wolker ismert kijelentésében a fiatal franciákról azt mondja „kérészeletűek”, Serlaimova viszont a költőt azzal teszi harcosabbá, hogy ezt „majomkodók”-ra változtatja (59).

A tanulmánykötet koncepciójával alapvetően nem értünk egyet. Mégis, ha csak arra gondolunk, hány ellenvéleményt, vitatémát vethet fel egy ilyen témájú gyűjtemény, nagyfontosságúnak kell tartani a kezdeményezést. Egy jobban szerkesztett és még szélesebben, több irodalomra támaszkodó folytatás feltétlenül hasznos lenne. Esetleg a balti és a román irodalmakon kívül éppen a magyar járulhatna hozzá döntő módon a problémák tisztázásához.

SZIKLAY LÁSZLÓ — BOJTÁR ENDRE

Čapekről — nyugaton és keleten

I.

A nagy Čapek-irodalomból is kiemelkedik a cseh kultúra neves amerikai szakértője, William E. Harkins monográfiája.¹ Nemcsak azért, mert teljességre törekszik s mert a szerző szorgalmas egyéni kutatómunkája eredményeképpen monográfiájának mind életrajzi részében, mind pedig a művek elemzése közben számos eddig egyáltalában nem vagy csak kevésbé ismert forrást dolgozott fel. Harkins művének elsősorban az a jelentősége, hogy — a „klasszikus” monográfiák módszeréről árulkodó életrajzi fejezet után — nagyjából a kronológia elvéhez igazodva alapos műelemzéssel próbálja megközelíteni magát az író, életszemléletét, esztétikai elveit és alkotó módszerét is. Jól ismeri Čapeket s azt az eszmei-művészi környezetet is, amelyben a cseh író alkotott; ezekre az ismereteire támaszkodva tud elmélyülni azokban a filozófiai irányokban (kezdetben főleg a pragmatizmusban, majd a relativizmusban) s azokban a művészi áramlatokban is, amelyeknek szerinte Čapek műve érdekes ötvözete. Mégsem csak a pozitivisták merev, mechanikus hatás- vagy kapcsolatkutatásával állunk itt szemben; ennek már a család környezetéből kiinduló, a két fivér együttműködését is hangsúlyozó s egyébként is minden részletkérdésre, az író házasságára, több állásfoglalására, Masarykhoz fűződő viszonyára, egyéb körülményeire, szenvedélyeire (még kertészkedésére is!) kiterjeszkedő, oknyomozó, színesen megírt életrajz is ellene mond! De nem marad meg a pozitívizmus felületes ténymegállapításainál a monográfia lényegesen terjedelmesebb, műelemző része sem: amit Harkins az írórt ért eszmei és művészi hatásokról, külföldi kapcsolatairól és egyéb összefüggéseiről megállapít, mind csak eszköznek használja fel arra, hogy az egyes művek és az egész oeuvre struktúráját jobban megközelíthesse és így rajzoljon Karel Čapekról lehetőleg teljes, korszerű portrét. Harkinsnak a mai amerikai irodalomelméleti és irodalomtörténeti iskolák eredményeit is felhasználó módszere lehetővé teszi azt is, hogy az eszmei és művészi mondanivaló elemzésével egy időben felfesse az író nyelvi, illetőleg stílusproblémáit is — s ezeket helyesen oldja meg: rámutasson arra, hogy teremtette meg Čapek a mindennapok, a kisemberek, a nép kifejezőmódjára támaszkodva a XX. századi cseh irodalmi nyelv alapjait. Szól ellentmondásairól és megtorpanásairól, sőt: ellentmondásokat és megtorpanásokat vél fölfedezni ott is, ahol mindössze arról

¹ WILLIAM E. HARKINS: Karel Čapek. New York and London, 1962. Columbia University Press. VII + 193.

van szó, hogy az író rendkívül nyugtalan, történelmi eseményektől terhes korának egy-egy új fordulatával volt kénytelen szembenézni. Mi az oka, hogy Harkins nem látja meg, illetőleg nem mindig látja meg egy-egy ilyen látszólagos ellentmondás, megtorpanás okát?

Ami a monográfiában feldolgozott *anyagot* illeti, itt egyetlen hiányérzetünk kell hangsúlyoznunk. Harkins megemlíti ugyan, sőt több helyen hangsúlyozza is, hogy Čapek nemcsak nagy műveket alkotó művész, hanem újságíró is volt; művének előszavában el is árulja, hogy: „It was my original intention to deal with the whole of Čapek's work, including the voluminous essays, sketches, feuilletons, and tales of children.” (VI) De lemondott erről a szándékáról; ezeknek az apró, zsurnalisztikus műveknek a hatalmas számára hivatkozik, amikor kimondja, hogy szerinte ismertetésük könyvét unalmassá tette volna. Elismerjük: a több száz apró cikk tartalmi bemutatása valóban szétvetette volna a monográfia adott kereteit. De ha a szerző egy rövid fejezetben, áttekintette volna Čapek újságírói működésének legfontosabb jellemvonásait, műfaji kérdéseit, eszmei és főleg politikai mondanivalóját, e mondanivaló fejlődését és változásait az idők folyamán, akkor még jobban hozzá tudott volna férkőzni a nagy művek alkotójának lélektani, eszmei és esztétikai indítékaihoz is. Harkins sokszor tér ki — sajnos, nem egy esetben csak mellékesen — arra, mennyire reagált Čapek korának aktuális, mindennapi eseményeire, mint művész is milyen erős mértékben volt zsurnalisztikus magatartású. Chestertont hozza fel példaképpen, amikor Čapek e sajtóságos magatartását jellemezni akarja (11). Pedig a *RUR* írója ebből a szempontból sem áll egyedül a cseh irodalomban; Jan Nerudától kezdve Drdáiig s a szocialista irodalom más jelentős alakjaiig sok cseh alkotó művészeknek volt meg az újságírásban a kiindulópontja. Érthető ez az olyan nemzetenél, amelynek szinte egészen a legújabb időkig állandóan az élet legelemibb feltételeiért kellett harcolnia. Ebben a perspektívában viszont ez nem kizárólag cseh jelenség, hanem csaknem valamennyi közép- és kelet-európai kis nép modern irodalmában megtalálható, sőt nyugaton sem egészen ismeretlen.

Mindezzel már rátapintottunk annak is a lényegére, ami Harkins egyébként szép s elgondolkodtató monográfiájának a legnagyobb hiánya. Ugyanakkor, amikor tudatában van annak — hiszen mind az életrajzban, mind pedig műelemzéseiben közben állandóan utal rá — hogy Čapek sok más kortársánál is jobban benne él a kor sodrában; csaknem teljes mértékben elhanyagolja a korkép megrajzolását s meg sem kísérli bemutatni azokat a társadalmi viszonyokat, amelyekben az író élt. Ha felületesen kezelnök a kérdést, akkor azt kellene mondanunk, hogy ez mindössze az író eszmei-ideológiai értékelésénél okozhat torzítást. De ha mélyebbre nézünk, akkor rá kell jönnünk, hogy a társadalmi és politikai kérdések elhanyagolása egész sor sajátos művészi probléma megoldását is megakadályozza.

Hogya ha az amerikai szerző a társadalomrajz és a műelemzés komplex módszerét alkalmazná, akkor Čapek életrajzát is meggyőzőbben tudta volna megírni s az jobban tudná alátámasztani mindazt, amit a műveiről mond. Milyen gondosan mutatja be az író családját, szüleit, nagyanyját s azt a viszonyt amely már a gyermek Čapeket bátyjához, Josefhez fűzte! A szóban forgó személyeknek még a lélektani elemzésével is törődik, csak éppen a mellett a kérdés mellett siklik el, hogy a múlt század végének s századunk elejének polgári értelmiségi családjáról van szó, amely ebben az időben még mindig védekező állásban kénytelen lenni Bécs s az osztrák burzsoázia gyarmatosító politiká-

jával szemben. Ez magyarázza meg azt is, hogy milyen kulturális, irodalmi hagyományokat ápol; romantikus beállítottságú még akkor is, amikor másutt — a nyugati irodalmakban — a romantika felett már eljárt az idő. Így érthető, hogy az ifjú Čapek Erben balladáit hallja a szülői házban, hogy ott még mindig él a népmese kultusza, s hogy gyermekkori verseiben is a romantika, pl. egy Neruda hatása érvényesül. Éppen ezért a cseh s általában a kelet-európai viszonyokban tájékozatlan amerikai olvasó szempontjából nem ártott volna az sem, ha a monográfia szerzője legalább röviden összefoglalja e romantikus előzményeket, rámutat XIX. századi fejlődésének főbb vonásaira. Harkins hűséggel számol be az író egyéni életútjáról, bemutatja pl. mit jelentett neki Párizs, a nyugati irodalmak élménye, sőt már itt, az életrajzi részben is arról szól, hogy a század első két évtizedének művészi irányzatai milyen változatosan hatnak rá s azokban milyen eklektikusan válogat. Mintha csodálkozva állana meg az előtt a tény előtt, hogy ugyanakkor, amikor kezdetben Paul Ernst és mások hatására a modern neoklasszicizmus eredményeit veszi át, a realizmust s a szimbolizmust is jól ismeri, mégis: bizonyos romantikus elemeket is tovább ápol. A sajátos kelet-európai társadalmi-politikai fejlődés érdekes művészi vetülete ez a XX. század elején: sem a cseh, sem a magyar, sem a lengyel vagy éppen román és délszláv szimbolizmust és realizmust nem lehet a nyugat-európaival azonosítani; ott van benne a gyarmati vagy félgymati sors ellen *védekező, nemzetnevelő* magatartás — s ez bizonyos romantikus vonások fennmaradását jelenti. Szembeszállás-e Čapek részéről a neoklasszikus formák ápolása a konzervatív nacionalisták idejétmúlt romantikájával szemben? Nem mindig, illetőleg nem egészen. Hiszen — legalábbis kezdetben — a romantikusok nemzetnevelő szándéka még benne is megvan, még ha a modern polgárnak Nyugat-Európától ellesett magatartásával lázad is ellene. Sok ellentmondásának, sőt groteszkiségének is ez a forrása. Igaz, Čapekben már ifjú-, már gyermekkorában is megvolt az érzék a különös dolgok, a fintorok iránt, de mindaz, amit a felnőtt író műveiben groteszknek minősíthetünk, kétségtelenül abban is gyökerezik, hogy Čapek átmeneti jelenség a cseh irodalomban; míg egyfelől a cseh polgárság hagyományait ápolja, másfelől rádöbben a XX. század, a modern technikai fejlődés sajátos problémáira. Ez utóbbiak perspektívájából fintort kell vágnia az elődök romantikus pátoszára, a polgári hagyományok viszont nem engedik, hogy a kor felismert problémáiból azt a következtetést tudja levonni, amelyet az utódainak sikerült levonniuk.

Milyen jellemző, hogy Harkins Čapek életútjának megrajzolása közben elsiklik 1918/19 eseményei, a Habsburg-monarchia széthullása, a burzsoá Csehszlovákia megalakulása mellett! Pedig a cseh polgárság uralomra jutásával az író is új helyzetbe kerül. Világnézetének, esztétikai látásmódjának az az ellentmondásossága, amelyről az előbb szoltunk, nem szűnik meg, ifjúkori gyökereitől nem szakad el, — csak újabb színt, ötvözetet kap, újabb útkereséshez s megtorpanásokhoz vezet; ebből a szempontból az sem pusztán anekdotikus életrajzi adalék, hogy Čapeket szinte baráti kötelék fűzte T. G. Masarykhoz, s hogy az első köztársaság első elnökének „Eckermann”-ja volt. A hivatalos hatalom legfőbb képviselőjének barátja viszont ugyanakkor az igazság szenvedélyes keresője is: itt pragmatizmusának, majd főleg relativizmusának nyitja. Hányszor tér ki Harkins arra a kérdésre, hogy Čapek milyen kitartással kereste „az abszolútumot”, „az igazságot”?! Nemcsak azért válaszol ezekre az alapvető problémákra a relativizmus eszközeivel, mert ez a filozófiai hatás érte, hanem éppen azért fogadta el élete egy bizonyos szakaszában a relati-

vizmus tanításait, mert ez az adott cseh társadalmi helyzetben a kortársainál lényegesen világosabban látó, de polgári környezetével és bizonyos polgári korlátaival teljesen leszámolni nem tudó, a fejlődésben jelentős átmenetet jelentő íróra jellemző magatartás volt. Ebből a szempontból érdekes *A váróterem* c. írásának, a vasútállomáson éjjel várakozó két ember problémájának a tanulsága: — minden várakozás kín és minden várakozás megszűnése megváltás. Ő éppen a kor problémáival kapcsolatban volt ilyen „várakozó” állásponton: áhította a „megváltást”, amely felé művészi szempontból csak az első, a kezdeti lépéseket tette meg; a polgári szemléletmód korlátait teljes mértékben már csak az utána következő nemzedék tudta felszámolni.

Hadd illusztráljuk mindezt azzal is, hogy e helyen bíráljuk meg Harkins *RUR*-kommentárját. Egy mondattal foglalja össze a darab végső mondanivalóját: „Life will not perish”. Ez így helyes is. De a teljes igazságot erről is, mint Čapek minden művéről, csak akkor kapjuk meg, ha szemügyre vesszük: milyen bázisról nézte a művész kora valóságát. Ha ebből a szemléletből kiindulva alakítjuk ki vizsgálódásának módszerét, akkor ismét csak meg kell állapítanunk: a XX. század középponti problémáinak, a technika fejlődésének, illetőleg jelentőségének felismerése mellett Čapek mégiscsak a liberális polgár szemével nézi a világot: szerinte az *egyéni* boldogság, az *egyéni* érzelmek boldogsága teszi az embert emberré. A robot akkor válik élőlényé, amikor szerelmes tud lenni. De *ugyanekkor* ez a liberális polgár az őt körülvevő világnak mintegy kényszerítő hatására akarva-akaratlan azt is meglátja, hová vezetett annak a kapitalista világnak az embertelensége, amelynek — végső soron — az ő mentalitásában is megvannak a nyomai. Véleményünk szerint ezt a dilemmát csak akkor tudta volna teljesen feloldani, ha el tudott volna jutni a szocializmus felfogásához s ez — az adott esetben — lehetetlen volt.

Éppen ezért hiba, hogy Harkins nemcsak a cseh irodalmi hagyományoknak, hanem a következő nemzedék művészi törekvéseinek e bemutatásával is adósunk marad. Csak egészen futólag említi a nagy cseh író 1920-ban megjelent francia költői antológiáját (8) s értetlenül áll azzal a problémával szemben, hogy a húszas évek avantgard-mozgalmának képviselői nem tekintettek rá, az idősebb íróra, rokonszenvvel (9). Čapek francia antológiája a cseh avantgard mozgalomnak lényeges lökést adott: maga Vítězslav Nezval is ettől kapta első ízben Apollinaire-élményét. De — akárcsak Nezval — az avantgard többi tagja sem tudott egyetérteni Čapekkel azokban a kérdésekben, amelyeket ő még a polgári író pozíciójából vetett fel. Művészi szempontból Čapekben megvolt az avantgardnak sok csírája, ő is hozzájárult, sőt sokban járult hozzá a XX. század sajátos cseh formanyelvének kialakításához, de polgári korlátai miatt a radikális módon új művészi utakat kereső fiatalok mégiscsak kénytelenek elfordulni tőle.

Harkins bemutatott módszerének következménye az is, hogy nem tudja következetesen megrajzolni az író *művészi fejlődését*. Erre talán az a legjobb példa, hogy a *Harc a szalamandrakkal* (Válka s mloky) esetében megtöri az időbeli sorrendet s azt rögtön a *RUR* után tárgyalja csak azért, mert mind a két esetben utopisztikus műről van szó. Pedig a két alkotás között eltelt tizenöt év alatt (1921—1936 !) sok minden történt Közép-Európában s a kora jelenségeire érzékenyen reagáló író ugyanazt a műfajt egészen más eszméi és művészi célok megvalósítására használta fel 1921-ben, mint 1936-ban. Közvetlenül az első világháború után még csak magának a technikai civilizációnak az „embertelensége” volt az író problémája; 1936-ban viszont már

világosan látta a fasizmus s a háború rémét s mintegy előre sejtette a nemzetét fenyegető veszedelmet, tiltakozott ellene s hangsúlyozta azt is, hogy ez nem egy népnek a többitől elszigetelt ügye, hanem egyetemes emberi probléma. Ha nem számolunk az 1936-ban Csehszlovákiában már nagyon is fenyegető történelmi valósággal, akkor a *Harc a szalamandrakkal* valóban csak általában a „totalitárius” rendszer elleni tiltakozásnak tűnik; ez a kérdést elvontan, légüres térben tárgyaló Harkins tétele is. Miért nem szól a polgári Csehszlovákiában megoldatlan nemzetiségi problémáról s miért nem rajzolja meg azt az utat, amelyet Čapek — mint művész — élete utolsó műveiig megtett? Ha ezt a kérdést egyáltalán felvetette volna, akkor nem látna ellentmondást az *Abszolútum gyár* (Továrna na absolutno) zamatos népi nyelve és az írónak az általános emberire irányuló törekvése között (103). Ennek a látszólagos ellentmondásnak a megoldása ott van a *Teremtő Ádám* (Adam stvořitel) problematikájában (117): itt az író Zmeteket mind az individualista, mind a kollektivistá állásponton álló intellektuella szembeállítja. A mindennapok gondjában-bajában élő *kisember* lesz itt kimagasló hosszú. Most itt csak mellékesen jegyezzük meg, hogy megvan ennek a hagyománya magának a cseh irodalomnak a demokratikus tendenciáiban is (pl.: Jan Neruda, Hašek: *Švejk*!); itt sokkal fontosabb, hogy minél erőteljesebben fejlődött együtt korával s közeledett az események kényszerítő hatása alatt a fasizmus rémének felismeréséhez, annál inkább tudta magát azonosítani a kisember álláspontjával, annál inkább látta meg, hogy a civilizáció és az emberség ellentétének problémáját csak az a világ tudja megoldani, amelyben a dolgozók lesznek hőssé.

Ebből a szempontból érdekes, amit Harkins a *Horduball* kapcsolatban mond (114). Hangsúlyozza, hogy a „szürke életű ember” kérdése nem is olyan egyszerű. A sablonon kívül még egy sor másfajta egyéniség is él benne: egy törekvő, de kegyetlen valaki, egy hipochonder, egy költő és álmodó, egy hős, aki részt vett az első világháború cseh ellenállásában, egy koldus, aki szerette a mocskot és a szegénységet s egy perverz szenzualista. Mindez hozzásegíti Čapeket ahhoz, hogy meg tudja érteni az emberi élet sokszínűségét s meg tudja rajzolni egy regényen belül, egy emberi élet mikrokozmoszában az egész emberi társadalmat. Eddig alá is írjuk, amit Harkins Čapeknek e nagy jelentőségű regényéről kifejt. Szerintünk csak abban téved, hogy ez az emberi társadalom nem abszolút, nem örökvényű; arról az *adott* társadalomról van szó, amelyben Čapek élt s amely magának az írónak az életében is hatalmas változásokon ment keresztül. Az a művész, akinek az alapállása mindig a napi eseményekre érzékenyen reagáló újságíróé volt, nemcsak hogy észrevette, hanem műveiben is, eszmeileg művészileg is érvényre juttatta e változások döntő következményeit.

A kor társadalmi és politikai kérdéseinek elhanyagolása következtében nem tudja Harkins eléggé finoman, differenciáltan megadni Čapek két utolsó drámája közt sem a különbséget (149). Végeredményképpen az író lelkiállapota szempontjából mind a két darabban ugyanarról van szó: tiltakozásról az előre meglátott veszély ellen. Amíg viszont a *Fehér kór* (Bílá nemoc) a pacifizmus hírdetője a fenyegető háború küszöbén, addig az *Anyá* (Matka) az önvédelmi ellenállás szükségét hirdeti.

Mindezt összefoglalva meg kell állapítanunk: Čapek századunk egyik legnagyobb *útkeresője*, aki legfontosabb műveivel a szocialista irodalom számára is maradandó értékű eszmei és művészi tanulsággal tud szolgálni.

Még azt jegyezzük meg Harkins monográfiájával kapcsolatban: nem ártana, ha egyszer éppen Čapek életművét nemcsak a szorosan vett cseh fejlődés szemszögéből vizsgálónók meg, hanem felvetnők azt a kérdést is: hogy viszonyul a kor többi kelet-európai irodalmának (a lengyelnek, a magyarnak, a délszlávnak, a románnak stb.) a fejlődéséhez?

Fel kell hívnunk a figyelmet arra is, hogy Harkins helytelenül látja a szocialista tudomány s irodalom viszonyulását a Čapek-kérdéshez. Iron Curtain-ról, „vasfüggönyről” beszél s másutt is használja azokat az ismert frázisokat, amelyeket sokszor találunk meg a nyugati sajtóban és tudományban. Ez is annak a következménye, hogy nem tudja felmérni sem a cseh, sem általában a kelet- és közép-európai társadalmi-politikai fejlődést a XX. században.

A munka bő bibliográfiájával elősegíti a további Čapek-kutatást.

II.

W. E. Harkins „vasfüggönyről” beszél Čapekkel kapcsolatban. Ezzel szemben a tények azt mutatják, hogy a szocialista irodalomtörténetírás Čapek írói nagyságát illető figyelmet szentel a XX. századi világirodalom eme ellentmondásos, de kétségtelenül egyik legkiemelkedőbb alakjának. Egy-egy cseh, lengyel, magyar kismonográfián kívül² például a szovjet Gorkij Világirodalmi Intézet vezetősége kénytelen volt rosszallóan megállapítani, hogy a szovjet bohémisták túlnyomó többsége — a többi cseh író elhanyagolva — Čapek életművével foglalkozik.³ Az 1963-as év két újabb csehszlovák monográfiával szaporította a Čapek-irodalmat. Teljesebb igényű Alexander Matuška: *Člověk proti zkáze* (Ember a pusztulás ellen) című könyve.⁴

Matuška érdekes művet írt. Ahogy ő mondja: szintézisre, ha nem is teljességre törekedett. Amint erre az alcím utal: *Karel Čapek-kísérlet* (Pokus o Karla Čapka); műről és egyéniségről egyaránt beszél. Őt fejezetből áll a könyv s mindegyik más-más oldalról próbálja megközelíteni az egész Čapeket. Ebből következnek a helyenkénti átfedések is. Matuška a stílust tekintve is különlegeset alkotott: a tudományos és az esszépróza határán mozog. A sajátos konstrukció, és az írásmodor Čapekhez alkalmazkodó oldottsága befolyással van az értékelésre, az elemzésre is: sok esetben mintha Matuškát is hatalmába kerítené a čapeki relativizmus. Pragmatista volt Čapek vagy nem? Pessimista vagy optimista? Hagyományos eszközökkel dolgozó vagy újító? Mindezeket a kérdéseket (és még egy sor másikat) Matuška felteszi ugyan, de csak ritkán tudjuk meg, hogy Čapeknek melyik válasza az igazi.

Az első fejezetben (*Előfeltételek*) azt vizsgálja Matuška, miből nőtt ki Čapek, honnan indult. Hazai és világirodalmi ösztönzésekről — nem hatásokról — beszél. De ha csak felsoroljuk, ki mindenkit állított Matuška Čapekkel párhuzamba — újromantikusok, újklasszicisták, expresszionisták, futuristák, kubisták, unanimisták, Charles-Louis Philippe, Jules Laforgue, Jules Renard, Marcel Schwob, Chesterton, Shaw, J. H. Fabre, Wells — kitűnik, hogy az ilyen vizsgálat nemcsak hogy helytelen, hanem, hogy nagy író esetében teljesen értelmetlen is. Matuška véleménye az, „hogy más dolog a ,hatásokat’ elis-

² DOBOSSY LÁSZLÓ: Čapek, Bp. 1961; IVAN KLÍMA: Karel Čapek, Praha, 1962., HALINA JANASZEK-IVANIČKOVA: Karol Čapek czyli dramat humanisty, Warszawa, 1962.

³ Sz. V. Nyikolszkij, Z. G. Minc, O. M. Malevics, V. I. Sevcuk, A. I. Gurovics.

⁴ Praha 1963. Československý spisovatel, 217.

merni és megint más helyesen értékelni őket. Az igazság itt kétségtelenül a végletes álláspontok közötti józan középúton lesz” (27). A baj csak az, hogy e sokféle hatás, ösztönzés akár helyes értékelése mellett is hiányzik a könyvből a korrajz. Pedig ez feltétlenül fontosabb, mint akár a legerősebb hatás bemutatása. Itt ugyanazt a nagyvonalúságot tapasztaljuk, amelyik az egész művön végighúzódik: mintha Matuška túlságosan a hazai olvasónak szánná írását, s azok közül is csak azoknak, kik alaposan ismerik Čapeknek legalább a szépirodalmi termését.

A hatásokon kívül ez a fejezet foglalkozik Čapek pragmatizmusával is. A pragmatizmusban Čapek — nagyon szép elemzéssel mutatja ezt ki Matuška — az elmélet és gyakorlat egységét, a teljes élet receptjét látta s ez a pragmatizmus már inkább čapekizmus, annyira átalakult a művész kezén. Matuška Čapekből, a „filozofikus és filozofáló költőből” a költőt emeli ki. Szerinte „... filozófiáját, lett légyen az bármilyen, műalkotásban testesítette meg; és ezeknek a műveknek speciális jellegén keresztül evvel a filozófiával történt egy és más. . . legjobb pillanataiban túllépte, túlnőtte ezt a filozófiát.” (35).

A következő fejezetekben (*Az egyéniség, A mű fejlődése, A művész, Az emberek és a hős*) Matuška a čapeki életművet a maga szikrázó, vibráló dialektikájában ragadja meg. Szépirodalom és újságírás, realizmus és modernség, pragmatizmus és gépstílusellenesség, technikai haladás és emberi boldogság, igazság és gyakorlat, történelem és hétköznapiak, külföld és haza, harc és aprómunka — íme, ezek azok a pólusok, melyeknek ellentétét, egymásbaolvadását, kereszteződését színesen, szellemesen írja le. Čapek legnagyobb értékének a humanitást tartja, azt, hogy mindig becsületesen ki tudott állni a pusztulás erői ellen, ember maradt oly korban, mikor nagy érdem volt már ez is.

„Sok műve kihült és ma inkább érdeklődést, mint egyetértést vált ki, inkább sajátos mint igaz. Az ő szavaival — belgyógyász volt, nem sebész, vagy másképpen — jobb volt a diagnosztikában, mint a gyógyításban. Ez is érdem. Nem is kicsiny.”

*

„Több gondom van az emberre, mint az igazságaira” — írta Čapek. Matuška hisz Čapeknek. A másik monográfia viszont azt vizsgálja, hogy az igazságok hogyan alakították Čapek ember-szemléletét.

— Josep Branžovský: *Karel Čapek, světovy názor a umění* (Karel Čapek, világnézete és művészte) c. könyve szűkebbre és egyúttal tágabbra fogja témáját.⁵ Szűkebbre, amennyiben nem kifejezetten Čapek életművét vizsgálja, hanem filozófiáját, világnézetét, s azt, hogy világnézete hogyan alakította művészetét. Tágabb a keret annyiban, hogy Čapeket eddig olyan művésznek tartották, aki téves filozófiai koncepció alapján nagy műveket írt, tehát nem volt összhang szándék és realizálás között, a valóság nagyobb hatással volt a műre, mint az író valóság-szemlélete. Ennyiben típus Čapek, s alkotóművészetének ilyen szempontú vizsgálata ily módon tesz szert általánosabb jelentőségre.

Branžovský, aki saját bevallása szerint is filozófiai, nem pedig irodalomtörténeti tanulmányt írt, végigkíséri az egész čapeki életművet abból a sajátos szempontból, hogy hogyan illeszkedett bele a „filozofáló költő” a XX. század

⁵ Nakladatelství politické literatury, Praha, 1963. 280.

polgári gondolatvilágába, illetve hogy Čapek, a művész hogyan realizálta a filozófus gondolatait. Branžovský ugyanis abból a tételből indul ki, hogy „... Čapek művei ennek a programnak (a polgári demokráciát védő programnak) fokozatos megvalósítói” (119). Branžovský egyenes vonalú összefüggést tételez fel az eszmeiség és a művészi érték között, s ezért mondja: „Amikor az ideológus olyasmit akar állítani, ami ellentmondásban van a kritizált mű kétségtelenül művészi értékű tényével, akkor a valósággal van ellentmondásban, nem hatolt a kritizált jelenség alapjáig. Ez azonban semmiképp sem ok arra, hogy az ideológiát marasztaljuk el, ne pedig az ideológusokat” (265). Merész állítás ez, s első pillantásra úgy tűnik, hogy egy meghaladott, és bizonyos időkben a végletekig vitt és eltorzított álláspont felújítása. Azonban Branžovský kikerüli a sematikus ítélezés buktatóit, avval, hogy idézett megállapítása – végkövetkeztetés, s igazolásul ott van előttünk a čapeki életmű alapos elemzése. A négy fejezetre osztott könyv (*A polgári gondolkodás válsága a századfordulón, Karel Čapek beérésének éve, A polgári köztársaság ideológiája, Szövetséges a fasizmus elleni harcban*) sorra veszi Čapek minden „bűnét”. Az első fejezet James, az amerikai pragmatizmus és Bergson filozófiáját elemzi. Majd a fiatal Čapek gondolatvilágába nyerünk bepillantást: a nagy utelágazásnál, 1918-ben ő a polgári renden belül marad, s így alakítja ki filozófiáját: a forradalomtól való félelem szüli az „aprómunka” „az élet hétfőjéhez” való vonzódást; a pragmatizmusból leginkább annak gyakorlatiasságát, „önmagunk aprólkos boncolgatásának” az elutasítását, a szubjektív idealizmus bírálatát veszi át. A „béke a földön” egyszerre szól a háború és megint csak a forradalom ellen; az első világháború utáni nihilizmus vezet minden érték relativizálásához. A nagyságától megfosztott embernek csak a részvét marad. Ez a részvét végigkíséri Čapek egész pályáját. A nihilizmus-szülte relativizmus másrészt az igazságok feloldásához vezet. A társadalom törvényeit tagadó empirista pragmatizmusból ez is törvényszerűen következett. S a pesszimizmus, amely alapmotívuma a čapeki életműnek, így válik a polgári köztársaság védelmezőjévé: a törvénytől, igazságtól mentes világ még mindig a létező legjobb világ; dolgunk az, hogy „kertünket művelve” munkálkodjunk egy távoli, absztrakt ideál elérésén. A „kisember” persze nemcsak a forradalom elől menekül a kertbe, hanem a kapitalizmus, az imperializmus elől is. De Čapek egyúttal megint csak a polgári köztársaság védelmezője: a technikai haladással téveszti össze a burzsoá rendet.

Ami Čapeket, az antifasiszta harcost illeti, róla már sokat írtak. Branžovský sok újat e tekintetben nem mond. Figyelemre méltó az *Anyá* konfliktusáról tett észrevétele: eddig egyöntetűen a „menj!” pozitívumát hangsúlyozták (s valóban, a nézőben ez marad meg, ez a mű alaphatása), de erre a „menj!”-re csak azután kerül sor, miután az anya meghallja a rádióból, hogy gyermekeket gyilkolnak. Ez előtt azonban ott van a hamis čapeki tétel: „Miért mindig nekem, az anyának kell fizetnem a ti nagy ügyeitekért?” Nem más ez, mint az eszmék elutasítása általában, az a gondolat, hogy a kisembernek kell az elméleteket, a magas politikát megfizetnie.

Igen értékes még *Az első csapat* és a befejezetlen *Foltýn-regény* elemzése. Branžovský ezt a két művet is az antifasiszta művek problematikájába ágyazza be. Így lesz a Foltýnból, mely a művész regénye, elsősorban etikai mondanivalójú alkotás: a relativista Čapek most azt hirdeti, hogy csak egy arca van az embernek, s a csaló Foltýn nem lehet eszménykép, sőt, még részvétünkre se tarthat igényt.

Branžovský az utolsó fejezetben levonja vizsgálódásának következtetéseit. Művészet és világnézet kapcsolatáról már szoltunk. Branžovský azt vizsgálta végső soron, hogy mi okozza, teszi lehetővé Čapek mai napig tartó hatását (és téves eszméinek hatását is!). Itt kétféle válasz szokásos: hivatkoznak az esztétikumra, mely ily módon szemben áll a mű mondanivalójával. Láttuk, Branžovský véleménye szögesen ellentétes ezzel az állásponttal. A másik szokásos felelet az ún. örök emberire vonatkozik (Čapeknél ez fokozottabban felmerül, hisz marxista kutatók is mindenekelőtt humanitását hangsúlyozzák). Ezt viszont — Engelsnek az objektív idealista „örökigazságok” elleni érvelésére hivatkozva — általában nem ismerik el. Branžovský bátran kijelenti: ilyen örök emberi létezik. Ami a marxista és nem-marxista álláspontot megkülönbözteti, az inkább e fogalom eredetére vonatkozik: az idealisták mintegy adott, a valóság előtt és fölött, attól függetlenül létező kategóriának fogják fel. A marxizmus viszont azt érti ezalatt, ami minden, vagy legalábbis több *emberi társadalomban* közös. Čapek absztrakt humanizmusának egyes vonásai ezért válhatnak hatóerővé, a szocialista humanizmus részévé.

*

Mind a szlovák, mind a cseh szerző Čapek-könyve gazdagította ismereteinket Čapekről, árnyaltabban látjuk az életművet. S van a tanulmányoknak egy úttörő érdemük: hallatlanul gazdag anyagot dolgoztak fel Čapek újságcikkeiből: Čapekot csak így lehet teljesen megérteni. Ha arra gondolunk ugyanakkor, hogy Halík, a kiváló prágai Čapek-kutató mintegy tíz (!) kötetnyi kiadatlan Čapek-újságcikket gyűjtött össze, sejthetjük, hogy még közel sem hangzott el az utolsó szó Čapekről.

BELLYEI LÁSZLÓ

*Magyar, cseh, orosz és német nyelvű könyv Hašekről**

Pavel Petr cseh irodalomtörténész idézett német nyelvű könyvének bevezető részében azt írja, hogy a Hašek-kutatás egyelőre még kezdeti szakaszában van. Dobossy László könyvében viszont azt olvassuk, hogy a Hašek-kutatók a Csehszlovák Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézetében „önmegtagadó erőfeszítéssel” nyomozzák a nagy író életművének megmaradt, az aránylag nem nagy időtávolság miatt is félig-meddig a feledés homályába merült nyomait. E különleges helyzetnek nyilvánvalóan az az oka, hogy a polgári demokratikus Csehszlovákia irodalmi élete ignorálta Hašek írói munkásságát. Egyszerűen keresztülnéztek rajta, nem is tartották említésre méltó írónak.

*DOBOSY LÁSZLÓ: Hašek. Budapest, 1963., 101. RADKO PYTLÍK: Jaroslav Hašek. Praha, 1962. 139; ALEKSZANDR DUNAJEVSZKIJ: ИАВ ЗА ГАШЕКОМ. Moszkva, 1963. 151.; PAVEL PETR: Hašeks „Schwejk” in Deutschland., Berlin, 1963., 250.

Az utóbbi két évben négy különböző nyelven négy országban megjelent Hašek-könyvek is bizonyítják, hogy ennek a nagy humoristának az életútja mennyire érdekes, élete folyásában, vagy akár művészi fejlődésében mennyi a fel nem derített, homályos részlet.

A négy könyv közül kettő, Dobossy László magyar és Radko Pytlík cseh nyelvű könyve az egész Hašek-életművet vizsgálja teljes egészében; mindkettő jelentős hozzájárulás a korszerű Hašek-kép néhány hiányzó, vagy bizonytalan vonásának a kialakításához. Pavel Petr német nyelvű monográfiája elsősorban Hašek németországi — és ezzel párhuzamosan elég terejedelmesen csehszlovákiai — utóéletét vizsgálja, és közben értékítéleteket is mond az író humorának művészi forrásairól és fő művének politikai-eszmei tartalmáról is. Alekszandr Dunajevszkij orosz nyelvű könyve azt bizonyítja, hogy Hašeket mennyire szeretik és milyen nagyra becsülik a Szovjetunió irodalomtörténészei, és különösen azok a szovjet olvasók, akik személyesen ismerték, vagy a Nagy Forradalom napjaiból olyan emlékekkel rendelkeznek, amelyek kisebb-nagyobb mértékben egészítik ki az író oroszországi forradalmi tevékenységét. A szerző nem a szokásos dokumentum-irodalom, hanem az eleven, színes irodalmi riport hangnemében, szinte regényes elbeszélő formában számol be arról, hogyan kellett nyomoznia egy-egy értékes életrajzi adat felderítéséért.

Alekszandr Dunajevszkij könyvén meglátszik, hogy neves regényíró és dokumentum-elbeszélések ismert szerzője írta. De talán éppen ez a szépírói elemző és elbeszélő modor ad könyvének különös érdekességet és — mondjuk meg őszintén — meggyőző hitelességet. Végigjárja Hašek útját 1915. szeptember 15-től, önkéntes fogságba esésének napjától — közli a hiteles katonai dokumentumot is: „ütközet után eltűnt Horonani falu mellett” — egészen addig, míg az utolsó „Szljózi Gaseka” („Gasek könnyei”) című fejezetben búcsút nem vesz a Szovjetuniótól, és hajóra szállva meg nem kezdi útját vissza, Csehszlovákiába.

Az izgalmas irodalmi riport elvezet bennünket a Szovjetunió csaknem minden fontosabb tájára, Ukrajnába, a balti országokba, a Volga vidékére, az Uralba, és túl az Úralon a messzi Szibériába, — ahol Hašek először mint hadifogoly és a Husz Jánosról elnevezett cseh légió tagja, majd mint a Vörös Hadsereg 5. hadseregcsoportjának helyettes politikai vezetője működött. Szemtanúk vallomása és hiteles dokumentumok alapján bizonyítva látjuk, hogy Hašek számára kezdetben nem volt más választás, mint belépni a megalkuló cseh légiókba. Arra, ami az eddigi Hašek-irodalomból nem tűnt ki elég világosan, hogy ti. mi okozta „összekülönbözését” a cseh légiók nacionalista vezetőségével, kielégítő választ kapunk a Prükopník (Úttörő) című oroszországi cseh lapban közzétett felhívásával, amelyben korábbi műveiben is felbukkanó népi, nemegyszer szocialista jellegű meggyőződésére támaszkodva tiltakozik a cseh katonáknak Oroszországból Franciaországba való átirányítása ellen. Nem helyesli, hogy a cseh alakulatok Franciaországba mennek, és nem sietnek a fiatal szovjet köztársaság segítségére: „amelyből a felszabadulás fényei sugároznak az egész világra és a mi hazánkra is. . . Mindannyiunknak itt kell maradnunk, akik tudjuk, hogy mi vagyunk a táboritáknak, Európa első szocialistáinak-kommunistáinak az utódai”.

Vitatott kérdés és nehezen magyarázható meg: a bohém és könnyelmű, szinte az iszákosság határait érintő író az oroszországi szocialista forradalom küzdelmeinek valóban olyan értékes, vezetői tisztségét kiválóan betöltő harcosa volt-e? Dobossy is megemlíti a Hašek kutatóknak azt a feltevését,

hogy magyar hadifoglyok vallomása szerint — akik maguk is részt vettek az ötödik hadseregcsoport politikai munkájában — Hašeket „állandó részegeskedés miatt” zárták ki a pártból; viszont a Hašek-kutatás eredményeire hivatkozva maga Dobossy cáfolja meg ezt a lehetőséget. Alekszandr Dunajevszkij hitelt érdemlő adatokkal bizonyítja, hogy Hašek nem a saját hibájából („nye po szvojej vinye”) hagyta ott a Szovjetuniót. Sőt az irkutszki pártvezetőség hónapokon át vitakozott ebben az ügyben a moszkvai központi bizottsággal, halogatták a döntést, mert ragaszkodtak „soknyelvű komisszárjukhoz.” Azonban a Csehszlovák Kommunista Párt agitációs propaganda-irodája nem tágitott. Ismételten kérte Hašek hazatérését.

Ami pedig a szemtanúk és a volt magyar hadifoglyok tanúságtételét illeti, a szerző sok beszélgetést közöl olyan emberekkel, akik együtt dolgoztak Hašekkal, vagy ismerték tevékenységét. Egybehangzó a volt magyar hadifoglyok és a párt régi szovjet harcosainak véleménye: „Az elvtársak úgy nyilatkoztak róla, mint kiváló pártmunkásról, mint kemény, szinte aszkétikus életet élő emberről.” Így például a ma is élő Szojja Szamojlovna Goncsárszkaja együtt dolgozott Hašekkel a politikai munkában. „Engemet lenyűgözött — mondta — Hašek rendkívüli munkabírása. Pártmunkás volt a szó legigazibb értelmében — egyszerűen: dinamikus ember volt!”

Alekszandr Dunajevszkij bőven foglalkozik Hašek magyar vonatkozásaival is. Ilyen fejezetei vannak, mint például: „Budapest Krasznójarszkban”, „Haza menni”. Ez utóbbi fejezeteim egy magyar tárgyú és Krasznójarszkban magyar nyelven előadott színdarabnak a címe. (Dobossynál *Hazatérés* címen szerepel.) Több kutató Hašeknek tulajdonítja a színdarab szerzőségét. Dunajevszkij adatokat sorakoztat fel, amelyek nem bizonyítják, csak valószínűsítik, hogy Hašek írta a darabot. Ezt a kérdést úgy zárja le, mint ami még további felderítésre szorul.

Hašek bőséges magyar vonatkozásaival Dobossy könyve is behatóan foglalkozik. Elvi jellegű és határozott állásfoglalása van éppen a magyar szempontból kényesnek nevezhető kérdéssel, a Švejk-regény Kákonyi-epizódjának politikai értelmezéséről. Nem Hašek állítólagos kései nacionalizmusának jelét, hanem a kapitalista társadalom „önpusztító esztelenségét” látja benne, „s általában a kapitalista rendszerben élő népek mondvacsinált viszálját, felülről szított torzskodását”, amit Hašek a „cseh-magyar viszony parodizálásával” jelenít meg.

Különösen Dobossy László, de Radko Pytlík is sokat foglalkozik Hašek magyarországi élményeivel. A cseh szerző arról beszél, hogy Hašek Švejkje népi alak, a népköltészet hőseinek mintájára megalkotott regényhős. Ennek bizonyítására feltűnően sok olyan magyar népköltészeti motívumot is ismertet, amit Hašek fiatalkori műveiben dolgozott fel. Így többek között az Ajgó Mártonról szóló magyar népballadát, amit Hašek cseh nyelvű feldolgozásban, de magyar címmel tett közzé. (*Elindula Ajgó Márton.*) Hašek két nagyon szép leírását is közli a Balatonról. Ehhez csupán annyi lehetne a megjegyzésünk, hogy nem értjük, a cseh szerző miért nem vonja le a helyes következtetést, amikor arról beszél: Švejk alakját csakis erős népi gyökereivel lehet megérteni és értelmezni. A bőségesen felsorakoztatott magyar népköltészeti anyag azt is bizonyítja, hogy: Švejk népiségébe magyar népköltészeti elemek is felzívódhattak, mint ahogy minden bizonnyal fel is szívódtak. Ennek a következtetésnek tételes kimondására annál is inkább szükség van, mert Švejk népi jellegének bizonyos nemzetköziségét ismeri el akkor, amikor arról ír, hogy

Hašek oroszországi éveinek hatására a *Svejk* harmadik és világhírűvé vált koncepciójában az orosz népi humor is jelen van.

Dobossy László és Radko Pytlík monográfiája megkísérli, hogy a Švejk-regény legkorszerűbb értelmezését nyújtsák mélyreható elemzés alapján. Ugyanis voltak még haladó értelmezések és feldolgozások is (például Brecht meg nem filmesített forgatókönyve, amit Pavel Petr ismertet és elemez), amelyek Švejkben csak a mindent kritizáló, romboló alakot látták, vagy tartották feldolgozásra érdemesnek. Dobossy Lászlónak és Radko Pytlíknak az a véleménye, hogy Hašek regénye magában foglalja az új világ zálogát is. Dobossy tanulmányának egyik helyén arról ír, hogy: „Švejk. . . a nép képviselője, a tömegé, amely még ösztönösen küzd a reá nehezülő másik világ ellen.” Majd amikor összeveti Hašek *Švejkjét* Brecht *Švejk a második világháborúban* című színművével, nagyon helyesen meglátja, hogy: „az eredeti műben több is van ennél. . . Švejk nem a kisemberséget, hanem az emberséget képviseli és védi. Ebben van nagysága és forradalmisága.”

Radko Pytlík még ennél is tovább megy. Tanulmányának célja, hogy bebizonyítsa: Hašek nagy regénye: „a szocialista irodalom úttörő alkotása”. Mert véleménye szerint bizonyítható, hogy Švejk annak a népi rétegnek a képviselője, „amelynek nincs veszteni valója”. A Švejk-regény forradalmiságát abban látja, hogy „a forradalmi lehetőségek képét” ábrázolja, amelyek a háború alatt a néptömegekben erjedni kezdtek, kitörésre vártak.

A magyar és cseh Hašek-kutató egyaránt feladatának tekinti, hogy Hašek forradalmi tevékenységét az oroszországi forradalomban úgy értelmezze, mint annak a tudatos alkotói munkának fontos előfeltételét, amely a Švejk-regényben minden spontaneitása ellenére is megnyilvánul.

Ez sikerül is mindkettejüknek. A Hašek-életmű ellentmondásosságát is megkísérlik értelmezni. Ezekben a kérdésekben is hozzájárulnak a további felderítéshez, de nem lehet azt mondani, hogy az író meglepő fordulatokban bővelkedő életútját és alkotói fejlődését minden részletében sikerült tisztázniuk. Nyilvánvaló, hogy néhány kérdésben további irodalomtörténeti értéklésre van szükség.

Pavel Petr német nyelvű tanulmánya elsősorban azt a kérdést világítja meg, hogy a saját hazájában el nem ismert, még csak említésre méltó írószámba sem vett Hašek hogyan lesz halála után alig néhány évvel világhírűvé?

Mint köztudomású, Hašek 1923 januárjában halt meg. A Švejk-regény befejezetlenül maradt. Német nyelvű fordítása Grete Reiner tolmácsolásában az író halála után alig 3 évvel, 1926-ban jelent meg. Pavel Petr nagy körültekintéssel, valóban a filológiai és irodalomesztétikai sokoldalúságnak az igényével hasonlítja össze az eredeti cseh szöveget ezzel a német fordítással, amely az ugyancsak 1926-ban megjelent orosz nyelvű és később a többi átültetés alapja is lett. Arra a következtetésre jut, hogy a Švejk-regény nem csak azért nyert a német fordítással, mert a német nyelv segítségével közelebb jutott a világirodalom sodrásához, hanem azzal is, hogy a fordító növelte a regény művészi hatásának lehetőségeit. Mindenekelőtt úgy, hogy a prágai német nyelvjárás („Prager Deutsch”) felhasználásával megtartotta az eredeti cseh szövegnek időhöz és helyhez kötött népiségét, népies kifejező eszközeit. A német fordítás megjelenésekor más hangsúlyt kapott ez a kérdés is, amiért a burzsoá Csehszlovákiában a *Švejk*kel szemben a legnagyobb ellenállás mutatkozott, hogy ti. nem irodalmi nyelven megírt „értéktelen disznólkodás”. A német irodalmi nyelv — amelyen a korabeli német regényeket, háborús

visszaemlékezéseket írták — a 20-as években nem állt olyan messze a köznyelvtől, mint a cseh írók és költők nyelve, akiknek túlnyomó többsége az újdonsült polgári államban, az újonnan kialakuló uralkodó osztály szolgálatába szegődve egy finomkodó, a néptömegek élete felett lebegő stílusban írt. Hašek nyelvének robusztus realitása felháborította őket. Másrészt a német fordítás a cseh eredeti érdes kifejezéseit általában simábbá tette. Igaz, hogy részben a fordítónő nem teljes precizitása következte. Viszont szerencsés körülmény, hogy a leegyszerűsített érdes stílusfordulatok pótlására a fordítónő eléggé szabadon számos német népi szólásmódot, tréfás szófordulatot használt fel.

Ennek a német fordításnak a megjelenése elindította a Švejk-regényt a világsiker útján. A könyv alig hagyta el a sajtót, neves német kritikusok és írók, mint Kurt Tucholsky, Willy Haas és mások nagy íróként üdvözlik Hašekot. Jellemző, hogy Willy Haas 1926. november 10-én a *Die literarische Welt* című folyóiratban megjelent, a *Švejk*ről írt kritikájának a címe: *Sancho Pansa ohne Don Quijote*. (Don Quijote nélküli Sancho Pansa.) A haladó szellemű német kritikusok a világirodalom legnagyobb alkotásaihoz mérik Hašek regényét. Ugyanakkor Csehszlovákiában 1926-ig az egyetlen író, aki Hašeket komolyan vette, és Švejket Don Quijote, Hamlet, Faust és Oblomov alakjához mérte, Ivan Olbracht kommunista író. A *Švejk* első kötetének megjelenése után még 1921-ben írt cikket Hašekről a Csehszlovák Kommunista Párt napilapjába, a *Rudé Právó*ba.

Amikor a XX. század legnagyobb cseh irodalmi alkotása elindult világhódító útjára, Viktor Dyk, a neves cseh költő az egyik legnagyobb cseh napilap hasábjain támadást intéz Hašek regénye ellen. (1928. április 15.) E támadással szemben Julius Fučík veszi védelmébe Hašekot. Pavel Petr tanulmányában részletesen ismerteti a vitában megjelent cikkeket, és megállapítja, hogy ezzel a vitával elkezdődött a Švejk-szatíra aktualizálására való törekvés, és Švejk alakjának viszontagságos utóélete.

A Švejk-szatíra aktualizálása kezdetben a különböző dramatizált feldolgozásokban jelentkezik, amelyeket Pavel Petr részletes elemzés útján mutat be. A húszas évek közepén a dramatizálás joga Max Brod és Hans Reimann tulajdonában volt. Az ő színpadi feldolgozásuk, amely egy időben igen ismert és népszerű volt, teljesen elsekélyesíti a Hašek-szatíra politikai-társadalmi mélységét. Švejk bohózati alak, az esetlen, kissé idióta katona, akin az emberek jót nevetnek. A Piscator-színházban bemutatott dramatizált változat szerzőinek kilétét nem sikerült a tanulmány írójának teljes bizonyossággal megállapítania. Az biztos, hogy nem Max Brod és Hans Reimann munkája, ahogyan azt egyes kutatók feltételezték. Pavel Petr kutatásai szerint ez a dramatizálás Piscator, Brecht, Gasbarra és Lania közös műve. Az is bizonyosnak látszik, hogy nem csak Brechté, bár megmaradt géppel írott példánya a Brecht-archivumban található. Azonban Brecht naplójában van egy olyan utalás, hogy ő csak lemásolta a dramatizált szöveget.

A Švejk-darabot 1928. január 28-án mutatták be a Piscator-színházban. Ennek a vígjátéknak a hőseit a tanulmány írója alapos elemzés után úgy mutatja be, mint a polgári társadalom maró satíráját megtestesítő kisembert, aki azonban nem hordja magában a jövő magvát. Adott helyzetben adott feladatokat old meg, de nem emelkedik általános emberi magaslatoakra, mint Hašek Švejkje.

Nagyjában ugyanez vonatkoztatható Brecht *Švejk a második világháborúban* című darabjára. Amint már említettük, Dobossy is utal rá, hogy:

„az eredeti műben több is van ennél.” Ami a művészi kvalitásokat illeti, Pavel Petr hosszasan és alaposan elemzi Brecht művét ebből a szempontból is. Mentegeti, hogy 1943-ban, amikor Brecht a darabot írta, nehezen lehetett ebben a témában összeegyeztetni a tragikus és komikus mozzanatokot. És így bizonyos művészi sikertelenséget is említ Brecht művével kapcsolatban. Elismeri, hogy Brecht Švejkjének a maga idejében konkrét és hasznos politikai és társadalmi funkciója volt — bár véleménye szerint az a kispolgárrá vedlett Švejk nem a forradalmi tömegek képviselője — és megállapítja, hogy Brecht nem tudta megteremteni azt, ami Hašek művében a leginkább időtálló: a Švejk-figura általános emberi és időszerű aktualitásának a művészi-eszmei egységét.

Úgy vélem, figyelemre méltók, de lezártnak korántsem mondhatók Pavel Petrnek azok a fejtegetései, amelyekkel azt kutatja, hogy Hašek milyen mértékben hatott a korabeli német irodalomra. Részletesen foglalkozik azzal a kérdéssel is, milyen hatással volt Hašek regénye Brecht drámaírói tevékenységére és stílusára. A *Koldusoperában* és a *Kurázsi-mama* című színművében véli felfedezni a leginkább nyilvánvaló Hašek-hatás érvényesülését. Néhány találó példával sikerült hitelessé tennie, hogy a Švejk német fordítása révén hatott a prágai német dialektus Brecht színműveinek nyelvére.

Brechtén kívül a Hašek-hatás vizsgálatával kapcsolatban a szerző több más irodalmi alkotást is megemlít, így például Thomas Mann Félix Krulljában a sorozási jelenetet (ezt a szerző a Hašek-regény német fordításának megjelenése után írta) — Ilja Ehrenburg egyik művét, Langston Hughes, Stefan Heym nevét és másokat.

Hašek világirodalmi sikerének útjelzőit mind a négy tanulmány szerzője figyelemmel kíséri. A legtömörebben Dobossy László, a legrészletesebben Pavel Petr könyve szól róla a német-nyelvű vonatkozások alapos elemzésével. Az 1926-os német fordítás sikerének bemutatása után nyomról nyomra követi Švejk németországi utóéletét. Az 1929. évi németországi választások idején már annyira közismert figura, hogy a jobb- és a baloldal egyaránt felhasználta Hašek regényhősét választási propaganda céljából ellentétes értelmezésben. A Harmadik Birodalomban 1933 májusában a német és a világirodalom sok más remekművével együtt a Švejk-regényt is elégették.

Népszerűségére jellemző, hogy a Német Demokratikus Köztársaságban az eredeti Švejk-regényből 1953 és 1960 között 110 000 példány fogyott el. Ugyanakkor megemlíti a szerző, hogy *Švejk* mai értékelésével foglalkozó irodalom alig van a Német Demokratikus Köztársaságban, és nem kielégítő a kép a népi demokratikus Csehszlovákiában sem. Nyugat-Németországban bizonyos értelemben ellenkező a helyzet. Sok Švejk-kiadás jelenik meg, azonban csakis rövidített, vagy átdolgozott formában. A teljes *Švejk*et nem adják a nyugat-német olvasók kezébe. Az ismert Dietz Verlag gondozásában megjelent egyik Švejk-regény elemzése megmutatja, hogy az eredeti szövegből mintegy 298 oldalnyi részleteket hagytak ki. Elsősorban azokat a részeket, amelyek sértik az egyházat, a Harmadik Birodalom korának eseményeire vagy módszereire emlékeztetik az olvasót és a régi Ausztria-Magyarország állami szervezetének belső ellentmondásait pellengérezik ki. Olyan eset is előfordul, hogy például az egyik német kiadáshoz írt előszóban Alfred Polgar, az ismert haladószellemű német író Švejkből, mint a kötelességteljesítés katonájából a militarizmus hősét igyekszik faragni. (Pavel Petr megkísérli, hogy ezzel kapcsolatosan az általa nagyrabecsült Alfred Polgar jóhiszeműségét igazolja.)

Hasonló sors jutott Švejknek a Hans Jacoby forgatókönyve alapján készült nyugatnémet Švejk-filmben: Lukaš főhadnagy hősi halált hal, és vele együtt Švejk, a derék katona ugyancsak háborús hőssé magasztosul. Ugyanez az eset a Hamburgi Kamaraszínház 1955. évi Švejk-darabjával. Thaddäus Troll feldolgozásában az eredetileg antimilitarista történet a nyílt militarista propagandát szolgálja, bár annak nem a szigorú porosz, hanem a kedélyesebb bécsi változatát. Viszont az is igaz, hogy ami hiányzik a Német Demokratikus Köztársaságban, megvan a Német Szövetségi Köztársaságban. Az említett tendenciózus átdolgozásokkal szemben a nyugatnémet haladó szellemű írók több figyelemre méltó írásban, tanulmányban, cikkben védelmezik Hašek regényének művészi kvalitásait, és írásaikkal a Hašek-életmű korszerű értelmezését haladó szellemben fejlesztik tovább. (Leonhard Frank, Hans Erich Nossack, Heinrich Böll és mások.)

A négy tanulmányból sok érdekes irodalomtörténeti adalékot lehetne összeszedni. Befejezésül csupán egyet említek még: a Hašek-szatíra irodalomkivüliségének mai értelmezését. Különösen Dobossy László és Radko Pytlík igyekszik igazolni, hogy Hašek a korabeli polgári irodalommal szemben a jövőt, az újat képviselte, a szocialista jellegű irodalom korai előfutára volt. Ezért utasított el mindent, amit a polgári Csehszlovákiában akkor esztétikusnak, művészileg szépnek, irodalminak neveztek. A Nagy Októberi Forradalom után a történelmi korforduló előérzetében és biztos tudatában írta meg nagy művét a harcok forradalmár, a forradalmi harcokban tapasztalt és ideológiailag is jól képzett író. És hogy fiatalságától kezdve megvolt benne az a lényeglátóképeség, amely dialektikusan láttatta vele az irodalmi fejlődés útját, elutasítva a polgári esztéták által magasztalt korabeli cseh irodalmat, arról tanúskodik többek között egyik, Pavel Petr tanulmányában csaknem teljes egészében idézett, 1907-ből származó cikke. Ez is azt bizonyítja, hogy Hašek útja logikusan vezetett a Nagy Októberi Forradalom harcaiban való aktív részvételhez, és hogy az ő „irodalmonkivülisége” akkor a hanyatló jelen tagadását és az alig csírázó jövő igenlését jelentette. Ez igazolódik 1907-ben írt cikkében is: „Különös embertípus, különös irodalom. . . Fiatal költők. . . blazírtok és ásítanak. Azt hiszik, hogy az ő gyászukon nyugszik az egész világmindenség. . . Mikor hallunk már frázisok nélküli éneket? . . . mikor látjuk színpadjainkon a győztes felkelés drámáját, a felemelkedés dalát, a győztes proletariátus himnuszát nevetséges dolgok helyett?”

FRIED ISTVÁN

A magyarországi szlavisztika kezdeteihez

A Habsburg-monarchia a XIX. sz. elején soknemzetiségű állam, a nemzetté válás gondolatának szinte egyidejű ébredése a különféle népek többé-kevésbé párhuzamos fejlődését okozta. A fejlődés első szakaszában még senki nem gondolt arra, hogy az esetleg túlsaphat a monarchia keretein, s a monarchiából való kiszakadáshoz vezethet. A párhuzamos fejlődés okozta azt is, hogy az egyik nép tudásaiban megvolt az érdeklődés a másik nép tudományos eredményei iránt. Dobrovský például a finn-ugor nyelvhasználat iránt érdeklő-

dött, ismerte Molnár János, s Páriz Pápai műveit,¹ a magyar népmeséről érdeklődött Johann Christian Engelnél.² A magyar Gyarmathi Sámuel vagy Sándor István, de Kazinczy Ferenc is foglalkozott a szláv nyelvészeti néhány kérdésével.³ A fejlődés e szakaszában a kölcsönös figyelem rendszerint a tudósok, a költők közötti barátságban, az együttműködésben tetőződik. Gondoljunk Mušicki és Kazinczy, Kopitar s Rummy Károly György levelezésére!

Bécs látta a nyelvi-irodalmi fejlődést, s megpróbálta ellenőrizni, irányítani. Nemcsak a nyelv, hogy a tudósok egy részét a különböző korokban igyekezett magához vonzani: a magyar testőrírókat éppen úgy, mint a szlovén Kopitart, a szerb Karadžićot vagy a szlovák Kollárt, majd Csaplovics Jánost s Rummy Károly Györgyöt, Genersich Jánost. Bécsben adták ki egy ideig a délszláv s a magyar napi sajtót, majd a XIX. század tízes-húszas éveiben Hormayr báró a birodalmi patriotizmus lobogója alatt igyekezett egyesíteni a monarchia népeit. E célból lapot adott ki, melyben helyet kaptak a különféle népek történetéből, néprajzából stb. merített költemények, adatközlések, tanulmányok, ám e művek mind az egységes monarchia gondolatát szolgálták.

Hormayr báró fél-hivatalos álláspontja mellett a hivatalos, tehát a Hormayrnál jóval konzervatívabb véleményt képviselő újságok, a Vaterländische Blätter, a Wiener Allgemeine Literatur-Zeitung is helyet biztosítottak a nyelvi problémák viszonylag széles körű megvitatásának. Így tartották szemmel a tanulmányok íróit, s így mérsékelték mondanivalójukat is!

Ám Bécs hiába állott a szabadelvű áramlatok s a tudósok közé. A protestáns ifjak jórésze túljutott Bécsen; Jénát, Göttingát, Hallét és Weimart látogatta-figyelte, s mércéül — legalábbis önmaga számára — nem a bécsi rendőr-hatóság megállapította hivatalos véleményt fogadta el, hanem Herder, Goethe, Schiller, Schlözer, Hegel tanításait. Különösképpen így tettek a monarchia szláv népeinek fiai, kik a németországi egyetemeken találtak egymásra, s nem egyszer Schlözer előadásai, könyvei, valamint Goethe példája nyomán jutottak el igazi föladatuk fölismeréséhez: a szlovák, a szerb stb. múlt fölkutatásához, a népköltési gyűjtemények, szótárak, lexikonok stb. kiadásához. Bár Bécs mindent elkövetett — elsősorban cenzúra-rendeleteivel —, hogy megszűrje a Németországból a monarchia felé áramló, a szláv népeket öntudatosító szellemet, ez a törekvés szélmalom-harcnak bizonyult. A XVIII—XIX. század fordulóján a német s az orosz irodalom közt mintegy „csereviszony” alakult ki, ennek nyomai a kor magyar irodalmán is kitapinthatók egy-két utalás erejéig. Molnár János Pallaszt, Tatyiscsevet, Sándor István Tatyiscsevet, Kazinczy és Teleki József Karamzint ismeri,⁴ Az oroszok iránti érdeklődést fokozták a napóleoni hadjáratok, a bécsi kongresszus orosz vendégei. Mindezek ébresztőleg hatottak a szláv tudományos világra, de nem múltak el nyom nélkül a magyar tudományos világ fölött sem.

¹ DOBROWSKY: Literarische Nachrichten von einer... Reise nach Schweden und Russland, Prag, 1796. 138.

² KUBINYI ÁGOSTON: Engel János Keresztély levelezéséből, Magyar Akadémiai Értesítő, 1855. 478—480.

³ L. GÁLDI: Sur quelques pionniers des rapprochements étymologiques slavo-hongrois, Studia Slavica, 1955. 1—3, 5—28.

⁴ BOR KÁLMÁN: Orosz tudományos és irodalmi vonatkozások a magyar nyelvű hírlapirodalomban (1780—1826.), Tanulmányok a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből, Budapest, 1961. I. 89, 93, 102, 119—120.

Már céloztunk arra, hogy az egy birodalomban, egymás mellett élő népek tudósai barátsággal figyelték a szomszéd nemzet ébredését. Voltak olyanok is, akik tudták, látták, hogy e népek sorsa, történelme összefonódott, a közös múlt emlékeit derítgették. Mások — s ezek voltak többségben — azon igyekeztek, hogy a jelen földadatait tisztázzák, s e tisztán látni akarás szempontjából elevenítették föl csupán a múltat. Látni akarták például, hol tartanak az irodalmi nyelv fejlesztése közben, melyek a nyelvnek életképes, továbbfejleszthető elemei, milyen alapokból, rétegekből tevődött össze a nyelv. Így jutottak el ahhoz a gondolathoz, hogy kikutassák, faggassák a nyelv történeti elemeit, megállapítsák, melyek a nyelv jövevényszavai. Gáldi László már szólt arról az útról, melyet a magyar tudósok a magyar nyelv szláv jövevényszavainak vizsgálata közben tettek meg.⁵ Értékes fejtegetéseit szeretnénk kiegészíteni, mikor a XIX. század tízes éveinek bécsi lapjaiban lezajlott vita néhány tanulságát elemezzük. Nem nyelvészeti szempontból közelítjük meg a vita anyagát. A különféle álláspontok elemzésekor azt vizsgáljuk, mennyire tudatos a nyelvfejlesztési s ön-megismerési törekvés, milyen mértékben képviselik a nemzetté válás eszméjét.

A vita egy kérdéssel indul: „Der Madjar und, wahrscheinlich durch ihn, auch der Wlache, nennt den *Slaven*, und zwar insbesondere den sogenannten *Slowakischen* Zweig dieses Volksstammes, Tót. Wer erklärt uns dieses Namen?” Ezek után Dobrovský véleményét idézi a névtelen cikkíró, majd Buda és Pest város nevének eredetét kérdezi hasonló módon.⁶ A kérdés arra a zavarra utal, amely a tót körül uralkodott. Valóban, a *tót* név nemcsak *szlovákok* jelentett, hanem *szlovént* is, *Horvát*-s *Tótország*ról beszélnek a magyar nyelvű hírlapok, sőt *szláv*ként is használták. Miért kell tudni éppen e szónak az eredetét? A nemzeti dicsőség, az öntudat ébrentartása szempontjából nem mindegy — majd látni fogjuk —, hogy gúnynév-e a *tót* vagy pedig mást jelent, mondjuk a *gót* szónak leszármazottja! Mint ahogy Kollár Jánosnak sem volt mindegy, hogy a *slavus* a *slavusból* (Horvát István fejtegetése szerint) ered vagy a *sláva* (dicsőség) szóból.

A kérdésre eleinte nem érkezik egyenes válasz. Egy névtelen cikkíró — a cikk hangját, stílusát, fejtegetését tekintve minden valószínűség szerint Kopitar⁷ előbb a *nádor-ispány* (comes aulicus) *Nagy Ur Ispányból* való — valóban önkényes, délibábos — származtatását cáfolja, s rámutat, hogy ez a szláv (slavische) *nádvorni shpan*-ból eredetezhető.⁸ A magas magyar hivatali méltóság nevének etimológiája pedig a magyar nemzeti öntudat fejlődése szempontjából jelentős. A Horvát István-féle nacionalizmus nehezen tudta elviselni, hogy e méltóság neve a szláv nyelvből származik, mintegy az önálló magyar államiság megsértését látták e gondolatban.

A cikk a továbbiakban ezeket fejtegeti: „Es würde überraschende Aufschlüsse zur Geschichte der ersten Aussiedelung und Civilisirung der Madjaren in Ungern geben, wenn ein *Sloake* oder ein *Slavonier*, oder selbst ein *Winde* sich die Mühe gäbe alle Wörter zusammen zu stellen, die die Madjaren *erweislich* von den Slaven entlehnt haben.”

⁵ GÁLDI: i. m. és: De Gyarmati à Miklosich, *Studia Slavica*, 1956. 1—4, 290—329.

⁶ Wiener Allgemeine Literatur-Zeitung, 1813. 13.

⁷ KOPITARJEVA Spomenica, Vredil Josip Marn, V Ljubljani, Natisuili J. Blaznikovi nasledniki, 1880. 107—110.

⁸ W. A. L. Z., 1813. 35. sz.

Íme, az igény a rendszeres szlavisztikai kutatásra, amely Magyarország történelmének jobb megismerését szolgálná. A cikk szerzője óvatosan, de határozottan utal arra, hogy ez egy szláv nemzetiségű tudós feladata lenne.

Az igényt a lap nemsokára ki is elégíti! Palkovič folyóiratából, a Tydennjkből Štefan Leška könyvrészletét veszi át.⁹ Ez a könyv később *Hungaria polyglotta sen Elenchus vocabulorum Europaeorum, sed Hungarici usus* címen megjelent. Leškáról majd a cseh kulturális élet magyarországi tolmácsolója, Thaisz András fog nekrológot írni, kiemelve: „... Tót születésű lévén, annyira kedvelte magyar hazáját s a magyar literatúrát, hogy Prágát, holott csehországi szuperintendens volt, egy csekély magyarországi helységgel cserélte fel...”¹⁰ Leška könyvét a szláv nyelvhasználatban jártas Beregszászi Nagy Pál bírálta meg magyarul 1827-ben, s ő már — elismerve, hogy vannak a magyarban szláv, pontosabban szlovák jövevényszavak — részrehabilitálással vádolja Leškát. Bírálata már a türelmetlenebb kor, a magyar hazafiasságot magas fokra fejlesztő, ugyanakkor a másik néppel olykor elfogult reformkor légkörében fogant.¹¹ De 1813-ban még az R. aláírású szerző¹² a szláv filológus¹³ kívánságának tesz eleget, mikor Leška szófejtéseit közzéteszi. Leška a felvilágosodás racionalizmusának gyermeke, Palkovič és Tablic csehnyelvű törekvéseinek szószólója.¹⁴ E cikke erősen hatott könyvrészletéhez K. (nyilván Kopitar) aláírással érkezik hozzászólás.¹⁵

Elismeréssel utal a mű hézagpótló jellegére. Ugyanakkor nagyobb pontosságra, elővigyázatosságra is figyelmezteti. Kiigazítja Leškát; *Slowaken* nem *Slavi* (ez valamennyi szláv nép neve — állítja), hanem *Slovaci*.

Ezzel párhuzamosan érkeznek a tót szóról vélemények. Egy névtelen közlő a szlovák *to to (das das)*-ból származtatja, „wahrscheinlich ist ein Spitznahme”.¹⁶

A tót szó eredete nagy vitát okozott. Kopitar s Dobrovský — leveleik a tanúk — nyomon követik s megjegyzésekkel kísérik a vélemények alakulását.¹⁷ Az egyik vélemény szerint „Slaven (Slovenen) sind Völker des Tuhut”, azaz a tót a *Tuhutum*-ból, az ősmagyar vezér nevéből származik.¹⁸ A nyilván elfogult cikkíró a névtelen jegyző (Anonymus) krónikájára hivatkozik, önkényesen magyarázva forrását. K. (opitar) sub rosa gúnyos megjegyzéssel látja el a fejtegetést. Egy másik névtelen cikkíró is támadja ezt az etimológiát, s ő Theseus Ambrosius 1539-es adatára hivatkozva (ti. nevezett szerző az oroszokat gótoknak nevezte), a tót szót a gót (*der Gothe*)-tal azonosítja, nem mulasztva el ironizálni „damals der Slaven Herrn, unterjochte, für den ersten Madjar in Europa gelten lässt”.¹⁹ Attila, mint az első magyar a nacionalista történetírás

⁹ Intelligenzblatt zur W. A. L. Z., 1813. 12.

¹⁰ Tudományos Gyűjtemény, 1818. VII. 131.

¹¹ Felsőmagyarországi Minerva, 1827. II. 1078.

¹² Valószínűleg Samuel Rožnay. V.ö.: Rudo Brtáň cikkével Irodalomtörténeti Közlemények 1957. 4. 377—380.

¹³ „Ein slawischer Philologe”. Ez valószínűsíti Kopitar szerzőségét.

¹⁴ SZIKLAY LÁSZLÓ: A szlovák irodalom története, Budapest 1962. Akadémiai Kiadó, 163—164.

¹⁵ Intell. ... 1813. 13. sz.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Briefwechsel zwischen Dobrowsky und Kopitar, herausgegeben von V. JAGIĆ, Berlin, 1885. 307, 362, 375.

¹⁸ Intell. ... 1813. 40. sz.

¹⁹ Uo. 1814. 16. sz.

érve, e megjegyzések a vita elfajzásáról tanúskodnak. E véleményekben a tudós elmélyedésből mit sem találhatunk, a nyelvészet a nemzeti öntudat olykor valóban erőszakos, kiméletlen ébresztésének eszközévé vált.

A vita nem maradt meg egy szónál. Rummy Károly György²⁰ is kérdez: a *lengyel* szó, valamint a *Wegier* honnan veszi eredetét? A vitához is van hozzátenni valója. A *nádorispán* — szerinte — régi magyar szó, kapcsolatban van a *Nandor*-ral, mely *summus*-t, *der Höchste*-t jelent. A *tárnokmester* szláv eredetét elismeri. S ezt írja: „Die Magyaren haben unstreitig viele Wörter auch zur Bezeichnung der Würden und Ämter von den Slaven entlehnt, aber gewiss nicht so viele, als manche slavische Philologen glauben”.

Ime, Rummy Károly György, a közvetítő, a kiegyenlítő, aki úgy ír, hogy mindkét félnek igaza legyen. Elismeri, vannak olyan szavak, melyeket a magyarok a szlávoktól kölcsönöztek, s evvel igazolja a szlavistákat, de a horvátistvánoknak megenged annyit: nem olyan sok azoknak a szavaknak a száma. Legalább is nem annyi, amennyit a szláv filológusok állítanak. Elvtelenség? Hízegés? Kétszínűség? Nem, csupán mértéktartás — s kiegyenlítési törekvés. Rummy Károly György olyan vidékről (a Szepességről) származott, ahol négy nyelv élt békében egymás mellett: a szlovák, a német, a magyar s a hivatalos latin. Maga írt arról, hogy a túlnyomó részben német nyelvű polgárság mily gyakori alkalommal érintkezett a szegényebb népréteget képviselő szlovákokkal.²¹ Életének egyik célja az volt, hogy ezt a nyelv-békét, ezt a harmónikus együttélést a maga szerény eszközeivel elősegítse. Igaz, módszerei néha (mint ezúttal is) ügyetleneknek, félreérthetőeknek bizonyultak. Író volt, s nem diplomata. Rummy aztán következő cikkében (*Philologische Miscellen*) Schwartner Mártonnal vitatkozik: a *paraszt* szót nem a franciából vagy a szlávból származtatja, héber s arab eredetűnek véli. Így ír: „Ich gedenke einmahl in der Folge den ungrischen Wörrervorrath mit der hebräischen, chaldeischen, syrischen, arabischen, koptischen, äthiopischen, persischen und türkischen Sprache und zugleich mit den slavischen Dialekten zu vergleichen”.²² Másutt szóltunk Rummy nak magyar-szláv nyelvhasznítási törekvéseiről, s arról is, hogy ezek a nagyszabású tervek, melyeknek kigondolásában a kor törekvéseinek jutott nagy szerep, csupán tervek maradtak, sosem valósultak meg, töredékes cikkek keletkeztek belőlük.²³ De mint az összehasonlító nyelvészet szempontjának jelentkezősét figyelemre méltóknak kell őket tartanunk. A keleti nyelvészettel való foglalkozás is a kor divatos áramlatai közé tartozott. Egy nyelv régiségét s ezáltal egy nemzet előkelő eredetét vélték bizonyítani evvel.

E nagyszabású és soha meg nem valósított terveknél a gyakorlatban többet jelentettek azok az apró cikkek, melyek az elemzett szavak etimológiáját más oldalról közelítették meg, vagy feleltek a kérdésekre. Nem maradt válasz nélkül a *lengyel* szó eredetéről föltett kérdés (a névtelen szerző orosz forrásra hivatkozik), a *paraszt* problematikája,²⁴ a *tábor*, *tavor* szóhoz is van

²⁰ Uo. 1813. 14. sz.

²¹ Die königliche Kron- und Bergstadt Iglo in der Zipser- Gespanschaft, Vaterländische Blätter, 1813. 28. sz.

²² Intell. . . 1813. 14. sz.

²³ FRIED ISTVÁN: Rummy Károly György soproni évei, Soproni Szemle XVIII, 72—73.

²⁴ Intell. . . 1813. 16. sz.

hozzátenni valója a névtelen cikkírónak.²⁵ Szláv filológus ő, annak szemszögéből ír. Kopitarnak tulajdoníthatjuk a szerzőséget.

Ugyancsak ő lehet a szerzője annak az *Etymologische Miscellen* c. cikknek,²⁶ mely arra a megjegyzésre reflektál, miszerint a magyar nyelv szláv jövevényszavainak kérdésével magyar tudós foglalkozzék. A józanság, a mértéktartás hangján szól ő is. Teheti azt szláv filológus is, az alapvető feltétel az, hogy ismerje a nyelveket s legyen kellő kritikai érzéke. Ez utóbbinak a hangsúlyozása rendkívül fontos ebben a korban, hiszen sok a dilettáns, s ezek — ha jószándékkal is — versenyt nyelvészkednek egymással, ki tud nemzete számára hízelgőbb s — valljuk be — tudománytalanabb etimológiai megoldást kínálni.

Jankovich Miklós is elküldi hozzászólását.²⁷ Ő Dobrovskýval állt kapcsolatban, később Gašpar Šternberkkel levelez, majd Kollárral lesz baráti kapcsolatban. Gyűjteményében sok a *slavica*, a szomszéd népek törekvéseit most és később is megérti, pártfogolja. Azt veti föl: miért kell ezt a kérdést német újságban tárgyalni? Még alig tette meg első lépését az a néhány lelkes magyar, hogy önálló, magyar jellegű tudományos életet alakítson ki. Ezt félti Jankovich ettől a bécsi vitától. Talán attól is fél, hogy illetéktelenek is beleavatkoznak ebbe a vitába. E megjegyzése nem tartóztatja attól, hogy ki ne fejtse véleményét: vitatkozik Rumyval a *nádorispán-nándor* kérdésében, cáfolja Rummy véleményét. A konkluziót nem ő vonja le, hanem egy szerkesztőségi lábjegyzet (valószínűleg Kopitar tolla): „Um so wahrcheinlicher also vom slavischen nodvorni shpan (comes aulicus)...” Mig a *tárnokmester* „ist ein unspränglich ungrisches Wort”. Viszont a *paraszt* „ist ein ächt slavisches Wort”.

Persze, Jankovich nyelvészeti tanulmányai ellenére sem volt nyelvész a szó szigorúan tudományos értelmében, mint ahogy Rummy sem volt az. Elég magas fokon értettek ahhoz is, természetes logikájuk, nyelvtudásuk és nyelvérzékük azonban sokszor átadta a helyet a kor divatos-tetszetős délibábos, tudománytalan nyelvészkedésének.

A vitát összefoglaló jelleggel írta meg S. R. (Samuel Rožnay): *Slawische Wörter in der ungrischen Sprache* című tanulmányát, „mit Rücksicht auf die altslawische, russische, pohnische, böhmische, slowakische und windische Mundart”.²⁸ Ábc rendben 241 szót sorakoztat föl, leírja magyarul, németül, majd szláv megfelelőjét. Nyilvánvalóan felhasználja a vitát, sor kerül a vitában említett szavakra, a *tót*-ról így ír, „vielleicht das deutsche Teut”, mire K(opitar) lábjegyzetben odairja: *vielmehr non liquet*. A józan, tárgyilagos cikket utószó követi, melyben bizonyosnak véli, hogy a magyarban szláv jövevényszavak vannak. A magyarok vándorlásaik során szláv népekkel is kapcsolatba kerültek, vallásuk alakulásában a szláv misszionáriusoknak is szerepük van. S ezután kissé túlzó módon azt fejtegeti: „Ferner muss bey ungrischen Wörtern, die in der deutschen Sprache ihre Wurzel haben, der Umstand bemerkt werden, dass sie nicht unmittelbar aus dem Deutschen, sondern aus der slavischen Adoption entlehnt werden”. . . E túlzásban talán szerepet játszik a német kultúra egyoldalú hatásától való félelem, de lehet, hogy itt elhagyta a szerzőt egy pillanatra józan kritikai érzéke.

²⁵ Uo. 19. sz.

²⁶ Uo. 15. sz.

²⁷ Uo. 1814. 3. sz.

²⁸ Uo. 1815. 16—17. sz.

A vita természetesen nem fejeződött be, különösen a *tót* szó eredete s pontos jelentése foglalkoztatta sokáig a tudományos közvéleményt.

Rumy Károly György még 1820-ban is töpreng a szó eredetén, a *Hesperus*-ban írt cikkét²⁹ a Tudományos Gyűjtemény is ismerteti.³⁰ Rumy cikkében éppen úgy, mint a névtelen vitaindító kérdésben Dobrovský Slavín-jára hivatkozik, ismertetve véleményét, ti. e szó a *gótból* származik. E vitának kései kicsengése az a néhány sor, melyet Kossics Józsefnek a vendekről írt tanulmányában olvashatunk.³¹ Kossics Vas megyében volt római katolikus plébános, aki magyar nyelvtant fordított vendre. Ebben az etnográfiai érdekességű cikkében vetődik föl a régi kérdés: mit jelent a *tót* szó? A maga részéről a *szláv* megfelelőjének tartja, de így nevezi a pannóniai „*slovák*”-ot (!) is. A *szlovák* ebben az alakban egyike az első előfordulásoknak! Szól arról a véleményről, mely a to-to-ból származtatja *tót* szót meg a *thiot-gót* elméletéről ír. Vagylagosan szól erről.³²

A Wiener Allgemeine Literatur-Zeitung vitáját visszhangozza az egyébként gazdasági érdeklődésű Nemzeti Gazda című lap. Itt Rumy Károly György, a vita alapos ismerője és résztvevője ír „Magyar Nyelv-Nyomozó”-t,³³ hiába hivatkozik Jankovich, Kopitar cikkeire, idézi meg tanúnak Sándor Istvánt, nem kerül el a vitát. Horvát Istvánnal kell vitáznia igazáért.³⁴ Ezek a Rumy-cikkek is nagy nyelvészeti tervének töredékei, apró adatok a magyar-szláv nyelvhasználat történetéhez.

Tanulmányunkkal az volt a célunk, hogy néhány adattal szemléltessük: hogyan indult meg a szláv nyelvészeti kutatás — a bécsi lapokban, magyarországi közreműködőkkel, s mik voltak e közreműködők véleményének mozgató rugói. A monarchia népeinek öntudatra ébredését ők is szolgálták, ha nem is oly közvetlenül, mint majd a harmincas-negyvenes években. Szerepük azonban így sem elhanyagolható.³⁵

²⁹ Ableitung des magyarischen Namens der Slawen Tót, *Hesperus* 1820. jun. Beilage* N ro 11. 26. Band.

³⁰ Tudományos Gyűjtemény, 1822. X, 115.

³¹ Vannak-e Magyarországon vandalusok? Tudományos Gyűjtemény, 1827. V, 75.

³² Kossics József vend etnográfiai-szociológiai adatait CSAPLOVICS JÁNOS dolgozza föl 1828-ban. Újra közölve a KEMÉNY G. GÁBOR szerkesztette antológiában: A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből, Budapest, 1962. Tankönyvkiadó, 184—188.

³³ Nemzeti Gazda, 1817. I, IX. füzet.

³⁴ Uo. I, XII; 2, VII. füzet.

³⁵ Nyilvánvaló, hogy az ismertetett vita visszhangja tükröződik a Nemzeti Gazda egy híradásában: Tudósítás a Magyar nyelv kedvéért, s a Tót nyelv betsületére (1815. nov. XI X. füzet). A cikk azt fejtegeti, hogy a magyar nyelvnek igen sok a szláv (tót) jövevény-sza va. Ez okból pályázatot hirdet egy „*Magyar—Tót*” nyelvtanra, melynek tartalmaznia kel lene a magyar nyelv szláv jövevéyszavainak kétnyelvű szótárát. A cikk bizonyítja az érd eklődést, de azt is, hogy 1815-ben még nem voltak meg a lehetőségek egy ilyen munka elv égzésére. Végül megemlíti, hogy RUMY KÁROLY GYÖRGY még gazdasági jellegű munkáiban is (Agricolae experimentatores prudentes et circumspici, Sopronii, 1814.) helyet ka p a szláv jövevéyszavak problémája. Műveinek e részletét idézi ANGYAL ENDRE: Karl G eorg Rumy... Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller-Universität, Jena. 958/59... I. sz. 118.

Magyar — ukrán történelmi kapcsolatok a szépirodalomban

Kijev városa úgy épült a Dnyeper-parti hegyen, hogy fegyveres lakói innen ellenőrizhessék messze föld népét, amely már szinte osztatlanul urának vallja a Kijevben székelő vezért; de arra is gondoltak Kijev építői, hogy a folyó-parti hegyoldal jól védelmezze városukat a kelet felől évszázadok óta egyre újabb hullámokban érkező, sokféle nomádok ellen. Délkeletre, a síkságon immár jóideje — több évtizede is lehet — feltűntek azok a nomádok, akiket Kijev népe *ugoroknak* nevez; s most íme egyszerre csak zömük vonul a város felé. Céljuk kétségtelen: át akarnak kelni a Dnyeperen, nyilván menekülnek: egy hasonló jellegű, de náluknál erősebb nomád had elől nyugat felé tartanak. De vajon a várost nem akarják-e majd elfoglalni, megsarcolni? . . . Miként érintkezett egymással az ország népe és az országon átvonuló nomád had? Szinte bizonyos, hogy ez az érintkezés volt első történelmi kapcsolatuk; az orosz krónika csak kurtán emlékezik meg róla,¹ a magyar Névtelen Jegyző részletesebb beszámolót ad.² (Az orosz krónika időmegjelölése — 898. év — nyilvánvalóan téves, hiszen a vándorló magyar nép 895 őszén már átkelt a Kárpátokon.) Kései magyar eposzíróknak szolgál témául ez az esemény, és Anonymus közléseit a magyar, a szláv, sőt a germán hitrege alakjaival és főként fantáziájukkal egészítik ki; bár művészileg gyenge, de korára, a nemzeti romantika lobogására rendkívül jellemző a Vörösmartyt igen szerény tehetséggel utánzó két lelkes magyar költő alkotása.

Vörösmartynál is felbukkan — visszaemlékezésésként — ez a motívum,³ Pázmándi Horvát Endre, *Árpád*-jában egy fél éneket, Debreczeni Márton pedig egy egész eposzt⁴ szentel neki.

¹ „898. О Угрехъ. Идоша Угри мимо Кіевъ горою, еже нынѣ зовется Угорское, и пришедшие ко Днѣпру сташа вежами, бѣша бо ходяще яко и Половцы.» [898. A Magyarokról. Vonultak a magyarok Kiev mellett a hegyen, a mely ma ugoroknak neveztetik, és a Dneprhez érvén, megállottak sátraikkal, mert úgy jártak, mint a polivcik.”] Idézi és fordította HODINKA ANTAL. Az orosz évkönyvek magyar vonatkozásai. Bp. 1916. 40—41.

² „Postquam autem ad partes Ruthenorum pervenerunt, usque ad civitatem Kyeu, fluvium Deneper transnavigando, voluerunt regnum Ruthenorum sibi subjugare. Tunc duces Ruthenorum hoc intelligentes, timuerunt valde, eo, quod audiverunt Almu ducem de genere Athilae regis esse. . . Dux vero Almus et sui milites adepta victoria terras Ruthenorum sibi subjugaverunt, et bona eorum accipientes, in secunda hebdomada civitatem Kyeu coeperunt expugnare. Videntes duces Cumanorum et Ruthenorum audaciam Scythicorum, quod eis obsistere non valerent, missis legatis dux de Kyeu et alii duces Ruthenorum, nec non Cumanorum rogaverunt Almu ducem et principes suos, ut pacem facerent cum eis, ut de sedibus non expellentur suis, tunc dux Almus inito consilio cum suis, sic legatos remisit Ruthenorum: ut duces, et primates sui filios suos in obsides darent, tributum annuatim persolverent decem millia marcarum, et insuper victum, vestitum et alia necessaria.”

³ „... Látszik hajléka Hubának. / Ez, hajdan tehetős, Susadálnak rettegetője, / Büszke Kiónál a kúnoknak vitta csoportját. . .” VÖRÖSMARTY MIHÁLY: Zalán futása. 1825. 1. ének. — Hajdan azért győztünk Álmosnak idétte Kiónál. . .”: Ua. 9. ének. — „... És paizsán látszott az iramló Réznek alakja, / A kit erős isten hajdan megalázza Kiónál.” Ua. 10. ének.

⁴ DEBRECZENI MÁRTON: A kióvi csata. Pest, 1845.

Nem véletlen, hogy a nemzeti romantika idején, majd a magyar szabadságharc sorsát eldöntő cári intervenció után eposzíróink éppen Anonymushoz fordultak témáért. A Névtelen Jegyző ugyanis 1200 körül írta krónikáját, amikor a Kijevi Oroszországnak 1054-ben, Bölcs Jaroszláv halálával kezdődött feudális szétbomlása már meglehetősen előrehaladt s a magyar királyok egyre inkább beleavatkoztak — családi, gazdasági kapcsolatok teremtésével, csapatok küldésével — az orosz feudális belviszályokba, azzal a kétségtelen szándékkal, hogy befolyásukat kelet felé kiterjesszék. Az antedatált jogcímszerelés módszere a régi, de még az újabb történeti művekben is gyakori; így kell megítélnünk azt is, amit Névtelen Jegyzőnk 1200 körül a háromszáz évvel korábban lezajlott kijevi eseményekről ír, s amit nyomán a nemzeti romantika, majd a levert szabadságharc hangulatában eposzíróink megverselnek: hogy Kijev teljesen Árpád hatalmába került⁵ s ő nem is Oleg fondorlatos tanácsára, hanem az ősi sors rendeléséből indul a Kárpát-medence felé hont foglalni,⁶ de Lodomér és Halics urainak (tehát a krónikairás idején magyar kapcsolatokat ápoló részfejedelmek képzelt elődjének), akik ajándékkal és alázattal fogadják, kegyesen meghagyja országát⁷ és csak fegyveres segítséget megérdemelt parasztokat követel tőlük a honfoglalás előkészítésére.⁸

Történezeink, ha teljes adattárunk birtokában részletesen taglalni kezdenék Anonymus retrospektív krónikáját, mint Pázmándi Horvát Endre és Debreczeni Márton eposzainak főforrását, az utólagos, aktuálpolitikai szempontú konstrukcióknak nyilván több nyomát is felfedezhetnék bennük; itt most csak egyet említünk. A Névtelen Jegyző ismételten emlegeti a magyarok vándorlásával kapcsolatban Szuzdal várost,⁹ holott ez a legújabb kutatások szerint csak száz évvel később (a X. század folyamán) keletkezett, az óorosz évkönyvekben első említése 1024-re esik, és mint erődítmény — tehát az Anonymus-féle említésnek megfelelő súllyal — csak 1096-tól jött számításba!

⁵ „Árpád szól: „Ha Kiót elrontnám, senki hatalmam / Meg nem akaszthatná. Magamévá tennem, igazság / Nem tilthattya, mivel, tudgyátok, rakta Magyar kéz, / Birta Magyar sok üdön által, s most szálla Magyarra. / Még is azért kegyelem! Birjátok. Hoztok adóban / Tíz mérték aranyat; minden viselőre valókat; / Élelmet; s valamit győzöttül venni szokásunk; / S külgye Oleg túsul gyerekét, és nyissa-meg a várt.” PÁZMÁNDI HORVÁT ENDRE: Árpád. Pest, 1831. BEIMEL JÓZSEF. 10. könyv. (Kijev „magyar” eredetére vonatkozóan: „Neszterem e város fekszik. Hír róla beszéli, / Építék Avarok. . .” Uo. [Dnyeper helyett Dnyeszter!]).

⁶ „... Mit tegyek, én gondom. Megyek önkint ősi hazámba, Nem te tanácsodbul, ki ha bírnál vélem, eloltnál...” Uo.

⁷ „Szíves ajánlását, (tudniillik) nem veti félre, / Többet sem követel, noha tennie volna hatalma, / A fejedelmi Magyar. Fölszedvén ostoradóját: / A hold egyg kerület miután teve, szittya hadával, / És a Kúnokkal kinyomult. — Fejedelme Halicsnak / Tudva mi történt már, az okos Lodoméri vezértül / Példát kölcsönözött. Árpádnak elejbe meztláb / Méne határáig, s szólott: „Országom előtted / Nyitva, Uram! pórén áll várom: csak te kegyelmes / Légy bémenni: fiam túsod; noha nincsen ez eggynél / Több gyerekem.” Uo.

⁸ „Kétszerezer tegzest tőled harczokra kívánok: / A földnép legyen eggyel több munkára, paraszti / Szerszámmal, Beszkéd havasán utat irtni előttem.” Uo. — „A magyarok teljes győzedelmet vesznek az oroszokon — Odin meghatározza: hogy Oleg ne a haro dicső mezején, hanem más halál nemével haljon meg, és ezért Árpádot készíti, hogy a másodszor általa kért békességet néki megadja — melly meglévén a magyarok bémennek Kióvba, s a Kúnok egy része velek egyesülvén megindulnak Pannónia felé.” DEBRECZENI MÁRTON: A kióvi csata. 16. ének. próza befűzés.

⁹ „... in Rusciam, quae Susudal vocatur, venerunt.” „Tunc duces Ruthenorum scilicet de Kyeu et Susdal, ut ne de sedibus suis expellentur. . .”

A „kióvi csata” motívuma későbbi szépirodalmunkban is fel-felbukkan. Jókai regényes történeti összefoglalójában a „kiewi kúnok” (vagyis a polovecek) népét, mint „magyar törzsöket” emlegeti, ez a nép nála fegyverrel várja a magyarokat, de a csatából ölelkezés lesz, s a magyar had általánosan megbékélés közepette vonul tovább.¹⁰ Lehetetlen fel nem figyelni arra, hogy Jókai Mór, akit sokáig tévesen orosz-ellenesnek állítottak be,¹¹ mert orosz tárgyú műveiben általában a cári zsarnokságot bélyegezte meg, mennyire nem használja ki a krónika adta lehetőséget az ellentétek, a gyűlölség ecsetelésére.

Éppen az ellenkezőjét teszi Sebestyén Gyula, aki egész életét az ősmagyar krónikák és regósénekek tanulmányozásának szentelte, s e téren hasznos gyűjteményeket állított össze,¹² de amikor a szorgosan összegyűjtött forrásanyagot költőileg próbálta feldolgozni,¹³ vaskos melléfogásoktól és szitkoktól hemzsegő eposzt írt.¹⁴

Az Árpád-ház-kori Magyarország és a Kijevi Oroszország további kapcsolatai is anyagot szolgáltatottak szépirodalmi műveknek. Szemen Szkljarenko ukrán író (1901—1961) *Szvjatoszláv* című regényében,¹⁵ amely a X. század derekán játszódik, leírja Olga fejedelemszónynak, az Oroszországot megkeresztelő Szent Volodimir nagyanyjának bizánci utazását. Olgának vissza, Kijevbe vezető útját úgy vázolja, hogy az Magyarországon keresztül vezetett, s Olga innen kért s vitt menyet — egy árpád-házi fejedelemlányt — fiának, Szvjatoszlávnak.

Szkljarenko magyar vonatkozású adatának forrása egy alig ismert krónikai feljegyzés: az ún. Joakim-féle évkönyvből származik, amelyet az orosz krónikák első gyűjtője és feldolgozója, Vaszilij Nyikityics Tatyiscsev (1686—1750) talált meg; ez a kézirat később elveszett, s ma csak annyit ismerünk belőle, amennyit Tatyiscsev beledolgozott nagy történeti művébe.¹⁶ A magyar-

¹⁰ „Elöl a férfiak délceg lovaikon, középett a nők és gyermekek, hátul a nyájak, miknek teje és húsa nyújtá elemüket, így mentek untalan előre, nem pusztítva, nem égetve mint a rabló mongol-csordák, hanem mint jámbor jövevények, kik az ígért földére zárandokolnak, mindenütt szívesen fogadtatva a népektől, kiknek országain keresztül-vonultak.” JÓKAI MÓR: A magyar nemzet története regényes rajzokban. 1854. A testvér-népek.

¹¹ A téves felfogást alapos bizonyítással cáfolja meg FORGÁCS LÁSZLÓ: Jókai és az orosz irodalom c. tanulmányában. Tanulmányok a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből. 1. kötet. Bp. 1961. 471—522. Idevágó summázása: 474—475.

¹² Adalékok a középkori énekmondók történetéhez. 1891. — Regös énekek. 1902. — A regösök. 1902. — A magyar honfoglalás mondái. 1—2. kötet. 1904—1905 stb.

¹³ SEBESTYÉN GYULA: Gesta Hungarorum. A magyar hősmondák öt könyve. Bp. 1., 2., 5. kötet 1925. 3., 4. kötet 1943.

¹⁴ Pl. már nemcsak Szuzdalt, hanem Moszkvát is emlegeti (3. kötet 86.) a magyar vándorlás idején (tehát a IX. században, holott Moszkvát háromszáz évvel később alapították.) — „Valami aljas kiewi ajánlat” (3. kötet 87.) nem is a legerősebb kifejezése.

¹⁵ СЕМЕН СКЛЯРЕНКО: Святослав. Київ., 1959. 656

¹⁶ В. Н. ТАТИЩЕВ: История Российская. Том 1. Москва—Ленинград, 1962. (Első kiadása: 1768—1848.) — Tatyiscsev, idézve az azóta elveszett Joakim-krónikát, ezt írja: «Святослав... имея помось от теста князя угорского...» (111.), majd a saját megjegyzéseként ezt fűzi hozzá: «Святослава супружество с венгерскою. Нигде не нахожу, чья дочь была... В сие же время знатен был король их Рокс [Az ún. eredeti akadémiai szövegben: Докс, ez megfelel az Anonymusnál szereplő Tocsun—vagyis Taksony—név rövidített alakjának] и может его дочь или сестра, имя ея Предслава славенское [az említett akadémiai szövegben a Ефанда név áll, azzal a megjegyzéssel, hogy hiszen ez nem is magyar, hanem északi név]. (372.) — Ugyanezt a bizonyos magyar Predszlavát a fejedelmi családfák ismertetésénél is megemlíti, mint Szvjatoszláv első feleségét. (372.)

országi út röpké említését Szkljarenko művészien és rokonszenvvel egészíti ki saját képzeletéből, sajnos azonban e kiegészítések történetileg nem állják meg helyüket: Olga hazautazásának évében (957-ben), tehát Árpád halála után ötven esztendővel, a regény írója Árpádot látogatattatja meg Olgával, esztergomi palotájában — holott ez csak Gézától kezdve volt uralkodói székhely; s két évvel az augsburgi csatavesztés után, amikor a kalandozások még nem zárultak le, csak kénytelenségből nyugatról kelet felé kezdtek irányulni, Szkljarenko a magyarokat békés földműveseknek mondja, kiket támadó ellenségeik (északról a németek, délről a bizánciak) kényszerítenek fegyverfogásra.¹⁷ Egyébként történetileg és hangulatilag is igen hű és találó könyvében Szkljarenko a fenti tévedéseket a későbbi kiadások során, jelen tanulmány írójának személyes tanácsára jórészt kihagyta, illetve helyesbítette.¹⁸

Bölcs Jaroszláv kijevi fejedelem leányának, Anasztaszijának, aki 1039-ben Endre magyar királyfi (a későbbi I. Endre király) felesége lett, emlékét megörökítette a magyar szépirodalom. A felszabadulás után egy elbeszélés és egy vers¹⁹ szól ugyanerről a témáról. Az elbeszélés — amint a szerény füzet külseje is elárulja — egyszerűbb igények kielégítését szolgálja s az egyébként élvezetesen és hitelesen megírt történet keretében helyenként átlátszóan vetíti vissza a jelent a múltba.²⁰ A költemény egy ukrainai utazás keretében igen hangulatosan pendíti meg e témát.²¹

Amint Kijev legendás ostroma, ugyanúgy foglalkoztatta a XIX. században költőink egész sorát egy hiteles történelmi esemény is: a trónkövetelő Borisz története. Kálmán király 1107-ben nőül veszi Vlagyimir Monomah szuzdali fejedelem Eufémia nevű leányát, majd, midőn házasságtörésen rajtakapja, visszaküldi hazájába, s ott születik meg Eufémia fia, Borisz; ez 1132-től kezdve, mint trónkövetelő különféle szövetségeseivel többször is behatol Magyarországra, de célját nem tudja elérni, végül a bizánciak oldalán a kúnok ellen harcolva vesztí életét. Eufémiát összetévesztve Predszlavával, Szvjatopolk leányával, akit Kálmán király öccse, Álmos vett feleségül — a múlt század több nagy magyar írója, különböző műfajokban dolgozza fel Predszlava és

¹⁷ «Ці люди хотіли жити, працювати на землі, тримати в руках не меч, а рало, але на них накочувались ворожі хвилі з півночі й з півдня, цих людей так само, як і ті племена, що жили тут до цього, хотіли знищити з півночі германці, з півдня — ромеї, і тому князь Арпад дуже люб'язно зустрів княгиню Ольгу, що прийшла до нього з дружною і миром, — маючи страшних ворогів на півночі й півдні, угри хотіли мати друзів на сході.» (Op. cit. 222.)

¹⁸ «...потому князь Такшонь очень радушно встретил княгиню Ольгу...» СЕМЕН СКЛЯРЕНКО: Святослав. Москва, 1960. 252.

¹⁹ HEGEDŰS GÉZA: Kievi küldetés. Bp. é. n. 64. — JOBBÁGY KÁROLY: Kiev., JOBBÁGY KÁROLY: Hajnali viadal. Bp. 1956. 91—92.

²⁰ „Magyarok, oroszok, derék vitézek ezrei estek, vérüktől piros volt Fehérvár egész vidéke. De győztünk. A német lovagok és magyar szolgálk az utolsó szálig elpusztultak. . . . Nagyanyáitok akkor hajadon leányzók voltak és tárt karokkal ölelték át a szabadító orosz vitézeket.” (I. m. 57—58.)

²¹ „Mikor I. András, árpádházi herceg /harcosokat küldött Kijevbe követnek,/ Hogy megkérjék néki Bölcs Jaroszláv lányát, / azok a nagyvárost biztos megcsudálták./ Soktornyú templomok bodor tömjénfűstje / — Azt hiszem, — könnyet csalt bús, pogány szemükbe; / Nem menekszünk pajtás a papoktól itt se / — sügták — nincs aki a magyart megsegítse. / De mikor meglátták Násztját, avagy Nyestyét / (mert a maguk nyelvén rögtön így nevezték), / biztos megpödrödték bajszuk mosolyogva / s egymásra kacsinva tértek a dologra. / Násztya pedig remült, dobogó szívével / készült a nagy útra. . . . A felhőkre nézett, / onnan várt valami égi segítséget. . . / Most én jövök onnan. Gépünk köröz egyet... Mintha követ lennék . . . De hisz annak jöttem, / egy nép összehúzott szeme ég mögöttem, / dhelyettük nézem végig e világot . . .” (I. m. 91—92.)

fia, „Borics” históriáját. Petőfi Sándor színdarabjában²² anya és fia egyaránt a legfeketébb sátán, mint „tigris” és „hiéna” állnak az egész világgal és egymással is szemben, s a költő leplezetlen rokonszenve a feudális anarchia ellenében erős központi hatalmat képviselő Béla király oldalán van. Szigligeti Ede nagysikerű, akadémiai díjjal is jutalmazott szomorújátékában²³ a jellemek sokkal motiváltabbak és mélyebbek, „Borics” nagy és nemes jellem, életútja a görög sorstragédiákat idézi; anyja sorsában is, fiatalkori s megbánt botlásán túl, több a szánandó, mint az ellenszenves elem. S jegyezzük még meg: Petőfié is, Szigligetié is egyének tragédiája, mindkettőből hiányzik a nemzeti sajátosságoknak, népek kapcsolatának érzékeltetése. Tompa Mihály verse²⁴ a házasságtörés leleplezésének balladája, ugyanó egy verses drámatörédeket is hagyott hátra,²⁵ ez Petőfi darabjának felfogását tükrözi. Az *Árpádok* ciklus egyik versében Garay János is megvillantja a trónkövetelő képét.²⁶ Jókai Mór már idézett, szépirodalmi igényű, regényes történelemkönyvében ugyancsak elmeséli „Predzlawa” és „Borics” történetét. Romantikus hangvétellel ecseteli „az orosz hölgy vulkánheví szenvedélyeit”²⁷ és a trónkövetelő harcait.²⁸

Fél évszázaddal később ismét felbukkan irodalmunkban a Predszlavamotívum: az inkább irodalomtörténészként és műfordítóként szereplő Vértessy Jenő múzeumi tisztviselő (1877–1916) történelmi rege-sorozatában szerepel a *Predzlava királyné* című ballada,²⁹ s ez már másképpen színezi, lélektanilag jobban indokolja a házasságtörő asszony tettét, megértőbb iránta.³⁰

A Petőfitől Vértessyig végigvonuló történelmi tévedésnek — hogy Eufémia helyett költőink sorozatosan Predszlavát emlegették Borisz anyjaként — forrása egy német nyelvű történeti mű, amely a XIX. század második harmadában hazánkban ismeretes volt.³¹

Mátyás király alakjával kapcsolatban a kárpát-ukrán folklórt kell megemlítenünk. De rögtön hozzá kell tennünk, hogy a nyelvi probléma, amely az ukránság zöménél sokáig nyitott kérdés volt, mert nyelvük végső megformálása, egyenes útja tulajdonképpen csak a XVIII. és XIX. század fordulóján, Kotljarevskijjal kezdődik, a Kárpát-vidéken sokkal tovább megoldatlan maradt. Még a két világháború között is három nyelvi főirányzat küzdött az akkor Csehszlovákiához tartozó Kárpátalján: az „ukrán”, amely a kárpátaljai irodalmat ukránul művelte, az orosz, amely a nagyorosz nyelvet akarta Kárpátalján is irodalmi nyelvvé megtenni és végül a harmadik — nevezzük „ruszín”-nak, amely a kárpátaljai sajátos, hungarizmusokkal bőven

²² Tigris és hiéna (1846)

²³ A trónkereső (1867)

²⁴ Kálmán és Prezlava (1859)

²⁵ Borics és Prezlava

²⁶ A vak trónörökös. — „Avvagy talán Boriccsal korcs vérnek adjuk át / Árpádnak szent örökjét, az őt magyar hazát? / Borics Kálmán *nejének*, de nem Kálmán fia, / És így az Árpádvérnek sem vére, sem faja. . .”

²⁷ JÓKAI MÓR: A magyar nemzet története regényes rajzokban. 1854. Könyves Kálmán.

²⁸ Uo. A trónkövetelő. — Orosz és görög szomszéd.

²⁹ VÉRTESY JENŐ költeményei. Bp. 1905. 75–84.

³⁰ „Ködös az égboltja északi hazámnak, / Verőfényes eget ott csak néha látnak. / De nem fagyasztott meg a hó, a jég engem, / Lángoló piros vér forr minden eremben.” (77.) — „Nem, gyáva nem vagyok. Bűnöm a te vétked: / A fakadó rózsát botorul letépted! / Viruló szűz voltam s vén ferj nője lettem! . . .” (82.)

³¹ IGNAZ AURELIUS FESSLER: Die Geschichten der Ungern und ihrer Landsassen Leipzig, 1815–1825.

tarkított tájnyelvből akart önálló irodalmi nyelvet csinálni. A kárpáti ukrán irodalom nyelvi kérdése egységesen csak 1945 után oldódott meg, amikor ez a terület Szovjet-Ukrajnához csatlakozott, de mi minden korábbi, kárpáti — „orosz”, „ukrán” vagy „ruszin” — irodalmat és népköltészetet a mai kárpát-ukrán irodalom és népköltészet előzményeként tekintve, meg fogjuk említeni a vizsgálódásaink körébe tartozó s ily nyelven megcsendülő alkotásokat. Kezdjük Mátyás király alakjával.

Ebben a népköltészetben Mátyás király ugyanolyan „pozitív hősként” szerepel, mint a magyar nyelvű folklórban. Szémán István pl. négy ukrán népmondát ismertet,³² amelyek Vorocsov—Kapuszög, Uhlya—Ugar és Ulics—Utczás községekből származnak és egy lemergi ukrán folyóiratban³³ láttak napvilágot, sőt egyikük egy könyvben is megtalálható.³⁴ A négy elbeszélés mindegyikének naív előadásmódja és több szembetűnő anakronizmusa megf-rsíti valódi népi eredetét; Mátyás mind a négyben mint igazságos, bőkezű, okos ember szerepel.

A XVII. század közepe mind a magyar, mind az ukrán nép életében döntő változásokat hoz: hanyatlak az önálló Erdély, — ezzel egyidőben a kozákok fegyvertényei és politikai húzásai következményeképpen Ukrajna egyesül Oroszországgal. E két egyidejű folyamat sok fordulattal, frontváltással járt, II. Rákóczi György erdélyi fejedelem és Bohdan Hmelnickij kozák hetmán hol egymással szövetségben, hol egymás ellen harcoltak; ez utóbbi harcaik egyik epizódja nyomot hagyott az egykorú magyar költészetben. Amikor az erdélyi fejedelem éppen Matei Basarab havasalföldi vajdával szövetkezve harcolt Vasilie Lupul moldvai fejedelem ellen, s ez utóbbi Timus nevű vejének, Hmelnickij fiának segítségét vette igénybe, a csatatéren magyarok és kozákok kerültek szembe egymással s ezt a harcot örökíti meg az egykorú históriás énekszerző, Kőröspataki János mezőcsávási pap elbeszélő költeménye.³⁵ Mint ellenségről, haraggal ír Kőröspataki a moldvai vajdáról és kozák vejéről, s amikor Timus elesik, nekrológja némi elismeréssel vegyes szidalom.³⁶

Buda felszabadításának témájáról szól a kárpátukránok irodalmának néhány korai terméke, félig vallásos, félig világi énekek formájában;³⁷ felfogásukat Bonkáló Sándor jellemzi, amikor tartalmi elemzésük után megállapítja, hogy „a vers szerzője németbarát, mert a császárban a kereszténység védőjét látja; a kurucokat nem szereti”.³⁸

³² SZÉMÁN ISTVÁN: Mátyás király a magyarországi rutén népmondában. *Ethnographia* 1911. 236—240. — Ugyanerről a témáról vö. DR. EUGEN PERFECTIJ: Podkarpatské a haličskoruské tradice o králi Mátyášovi Corvinovi. *Sbornik filosofické Fakulty UK v Bratislavě*, IV. č. 42. (4.) 1926. — JÁN KOMOROVSKÝ: Král' Matej Korvín v ľudovej prozaickej slovesnosti. Bratislava, 1957. 140.

³³ *Етнографічний збірник*. Львів, 1898. т. 4.

³⁴ МИХАИЛ ДРАГОМАНОВ: Малорусские народные предания и рассказы. 1876. стр. 425—429.

³⁵ KŐRÖSPATAKI JÁNOS: Lupuj vajdáról való ének. Midőn maga felfuvalkodottságában, havasalföldi Máthé vajdára mentében, Isten csodálatosképen megbüntette és nagy székénybe hozta Máthé vajda és az erdélyi fejedelem által. Lőcse, 1655.

³⁶ „Amaz kozák Hatmány Timus / Ki gonoszságban volt primus / Paráznságban intus / De jámborságban ultimus / . . . Ez való titulus / Mi volt arról Articulus / Véték több benne mint Virtus / Vitéz volt ő, de rusticus / Kiczapot Sączból gyakorta / Parasztit mind ki nogatta . . . ” (*Magyar Könyvszemle*, 1880. 292—293., 294.)

³⁷ *Объ образѣ Клокоцовскомъ — О Будинѣ — Пѣснь Архангелу Михаилу*. — *Въ Літературний збірникъ Галицької Матиці*, 1886. 190—198.

³⁸ BONKÁLO SÁNDOR: A kárpátalji rutén irodalom és művelődés. Pécs, 1935. 35.

Pedig alig e vers keletkezése után egy újabb eseménynek olyan népköltészi visszhangja támadt, amely éppen ellenkezőleg a kárpátukránok és a szabadságért küzdő magyar kurucok legszorosabb érdekközösségét, lelkes és önfeláldozó együttműködését tanúsítja: a Rákóczi-felkelésnek és Rákóczi alakjának emléke a kárpátukrán folklórban.

Mi ennek a látszólagos ellentmondásnak a magyarázata? Ahová a Bécsből irányított magyarellenesség elért ott, a kárpátukrán nép költészete a császárbarát hangokat vette át; amikor azonban a propaganda helyett az elnyomott nép, a kárpátukrán parasztság a józan ész szavára hallgatott és megértette, hogy érdeke ugyanaz, mint az ország magyar parasztságáé, akkor egyszerűen felragyogott a két nép barátsága, szolidaritása. S ez még soha oly mértékben nem következett be, mint a XVIII. század elején, Rákóczi felkelésének idején. A magyar és az ukrán nép történetének egyik legértékesebb közös eleme a kárpátukrán parasztságnak a Rákóczi-felkelésben való részvétele,³⁹ s természetes, hogy e közös küzdelem következményeképpen a felkelés legendás híró vezérének, II. Rákóczi Ferencnek alakja belekerült a kárpátukrán népköltészetbe, mégpedig a felkelés tragikus elbukása folytán fájdalmas, dacos hangvétellel.⁴⁰

A XVIII. században a magyar nép szabadságharcai a Rákóczi-felkelés elbukásával másfél évszázadra véget értek; az ukrán nép a kettős — társadalmi és nemzeti — elnyomás alatt sínylődik. Az ukrán történelemnek ebből a szakaszából veszi témáját két magyar elbeszélés, amely a XIX. század közepén jelenik meg. Győry Vilmos, aki műfordításaival és ifjúsági regényeivel tűnt ki, a szabadságharc után megjelenő első irodalmi lapban teszi közzé ukrán vonatkozású elbeszélését.⁴¹ Az elbeszélés hősei a Razumovszkij-fivérek, kik közül az egyik ukrán parasztleányból az udvari énekkar tagja, majd Erzsébet cárnő szeretője lesz és hercegi rangra emelkedik. Ezt a valóságos történeti magot a magyar novellaíró igen szabadon kezeli (még a Razumovszkijak nevét sem tudja: Alekszej helyett Ivánt, Kirill helyett Platont ír), történetét sok szentimentális és valószínűtlen részlettel fűszerezi, de rokonszenven ír az ukrán tájról és az ukrán népről — még silány karrierista hőseit is az egyszerű, becsületes nép rokonszenves képviselőiként állítja be. Jókai Mór ukrán tárgyú elbeszélése a legkegyetlenebb jobbágyelnyomás és a fellángoló gyilkos indulatok világába vezet el.⁴² Egy gazdag orosz földbirtokosnő jobbágysága közül kiválasztja a legszebb lányokat s pétervári palotájában a legjobb nevelésben részesíti őket, majd elhíresztelteti, hogy magasállású személyek törvénytelen gyermekei — aztán, amikor egy-egy gazdag ifjú beleszeret valamelyik leányba, az úrnő csak súlyos váltságdíj ellenében adja meg jobbágynak a szabadságot. Egy ukrainai földesúr azonban nem hagyja magát megsarolni, hanem megszökteti a kiválasztott leányt, aztán ráún és egy szilaj ukrán jobbágylányt vesz maga mellé — ez utóbbinak sértett indulatai robbantják ki majd a nagy ukrainai parasztfelkelést. A szenvedélyek tobzódása, vad jelenetek halmozása közepett ismét azt bizonyítja ez az elbeszélés, hogy Jókai az orosz zsarnokságot vetette meg és gyűlölte, de az elnyomott nép iránt legalábbis megértéssel viseltetett.

³⁹ Az idevonatkozó adatok gyűjteménye HODINKA ANTAL: II. Rákóczi Ferenc fejedelem és a „gens fidelissima”. Pécs, 1937.

⁴⁰ VÖ. ORTUTAY GYULA: Rákóczi két népe. Bp. é. n. [Kb. 1939]. 13—15.

⁴¹ GYÖRÝ VILMOS: A charkowi népdalnokok. Hölgyfutár 1858. 110—126.

⁴² JÓKAI MÓR: Valahány ház, annyi szokás. Vasárnapi Újság, 1855. 26—30. sz.

A magyar közvélemény még az elveszített szabadságharc indulatában is meg tudja különböztetni a cárt és a cár elnyomott népét, sőt — látjuk Jókai elbeszélésében — még azt is felfedezi, hogy pl. az ukránokra a társadalmi és a nemzeti elnyomás kettős terhe nehezedik. Ami az ukrán népet illeti, ismét és igen szembevetődően érvényesül az a két ellentétes befolyás, amelyről már szoltunk: a szabadságeszmékért és a magyarokért ösztönösen lelkesedő nép érzése és másfelől a felülről propagált aulikus felbuzdulás. Ugyanaz a Kossuth Lajos, akiről az orosz Gorkij első elbeszélésének hőse oly elismerően emlékezik meg,⁴³ a kárpátukrán népköltészetben igen visszás formában szerepel. Ivan Franko, a kiváló költő, néprajzkutató is volt s egy közleménye⁴⁴ részére a Kossuthról szóló kárpátukrán népdal tizenkét változatát gyűjtötte össze, ezt Mihajlo Drahomanov további tíz változattal toldotta meg.⁴⁵ A Franko cikkét szöveg-idézetekkel ismertető magyar közlemény⁴⁶ még további idevágó forrásokat is felsorol.⁴⁷ Franko megírja közleményében, hogy 1892-ben, a galíciai Botelec faluban megtalálta a Kossuth és mások ellen kiadott körözölével ukrán nyelvű példányát. A népdalok pedig mintha a körözölével vádjainak volnának megverselt változatai és gúnyolják a vesztes Kossuthot, magasztalják a cári intervenciót.⁴⁸ Azt is megtudjuk a közleményből, hogy a feljegyzett szövegek jórésze Galiciából és Bukovinából származik, de elterjedtek a magyar államterületen — Sáróstól Máramarosig is. Mennyivel másképp látják és éneklük meg 1848—49-et, a magyar szabadságharcot egy tisztultabb kor ukrán költői!⁴⁹ Pedig azok a piszkolódások valóban a nép ajkán éltek — ezt a tekintélyes folklór-gyűjtők egybehangzó vallomása tanusítja; s kétségtelen az is, hogy pusztán az osztrák hatóságok sugalmazása nem lett volna elegendő a magyarellenés és forradalomellenes hangulatnak ilyen széleskörű elterjesztéséhez. Mi volt hát az az elem, amely ebben még közrejátszott?

Az orosz cárok *birodalmi* eszméje, amely az orosz földek összegyűjtésének⁵⁰ *nemzeti* eszméjéből indult ki és céljainak eléréséhez a pravoszláv *vallási*

⁴³ «...А Данило и скажи ему: «Это только паны продают все, от своих свинейдо своей совести, а я с Кошутом воевал и ничем не торгую!» (МАКСИМ ГОРЬКИЙ: Макар Чудра 1892.)

⁴⁴ ІВАН ФРАНКО: Кошут і Кошутська війна. Життє і слово. 1894. 346—348., 461—477.

⁴⁵ МИХАЙЛО ДРАГОМАНОВ: Нові політичні пісні українського народу про громадські справи. 1881. 62—64.

⁴⁶ SZTRIPSZKY HADOR: Kossuth Lajos a rutén népköltészetben. Ethnographia, 1907. 157—162., 235—248., 299—307.

⁴⁷ ВРАБЕЛЬ: Угро-руські народні співанкі. Будапешт, 1900. DE-VOLLAN: Угро-руские народные песни. Спб. 1885. Записки Русского Географического Общества, Том XIII. — Я. Т. ГОЛОВАЦЬКИЙ: Народные песни Галицкой и Угорской Руси. М. 1878. — А. П. ДЕШКО: Народные песни, пословицы и поговорки Угорской Руси. Записки Русского Географического Общества по отделу этнографии, 1867. том. 1.

⁴⁸ «Що би були уділи | Наши сапоніри, | Ік би не був прислав Москаль | Свої каноніри? | Перебили ми Кошута | Ше коби до Турка! | Отак Кошут той утікав | Ік з ліса ве-вюрка.» — «Кошут Лайош не жури ся. | Иди вь корчму, та парий ся. | А як ми ся ни журити, | Прийде Москаль, буде бити.» (A bizonytalan helyesírás és a többszöri átírás során a pontos betűalakok egy kissé eltorzulhattak.)

⁴⁹ «Житє батьківщини чи не житє? | В чеканні грізного удару, | Свобода зраждена стоїть | На полі біла Шерешвару | ..Яки в бою перемогли б | Австрійську лють несамо иту | І власних зрадників, коли б | Тут не зійшлись шаблі півсвіту.» (ЛЕОНІД ПЕРВОМАЙСЬКИЙ: Угорські рапсодії. Зоря. 1934—1935.) — «Тут загони збирав Лайош Кошут, / Щоб людських домагати ся прав...» (ВАЛЕНТИН ЛАГОДА: Квітень. Площа героїв. Київ, 1953. 12.)

⁵⁰ A Kijevi Oroszországot megdöntő tatárok hatalmának gyengülését a moszkvai fejedelmek használták fel új, egységes orosz állam létesítésére; ők nevezték a szétaprózott területek egyesítését az orosz földek összegyűjtésének.

eszmét is felhasználta, az orosz földek „összegyűjtése” után a további terjeszkedéshez a pánszláv *faji* eszmével bővült ki. Mindezek az „eszmék” pontosan meghatározható társadalmi-gazdasági alapok felépítményei — propagatív hatásuk azonban a nép elbódításával, a nép érdekeinek ellenére, éppen a népi nyomók hatalmi érdekeinek szolgálatában érvényesült. A soknemzetiségű Osztrák—Magyar Monarchia szláv népei előtt a ‚fehér cár’ tejjel-mézzel folyó szláv országának ködös képét csillogtatták meg a pánszláv agitátorok. A bécsi vezető körök észbekaptak ugyan, hogy a Rákóczi és Kossuth ellen alkalmazott *divide et impera* módszer végül is saját hatalmukat, birodalmukat ássa alá, de ekkor a faji eszme metelye már elterjedt, s a századvégi folklór-gyűjtők által feljegyzett Kossuth-ellenes népdalok fő hangulati indítéka és fenntartója nem az aulikus sugalmazás, hanem a pánszláv faji propaganda.

A más népeket lekicsinylő faji gondolat persze megfertőzi a tulsó oldalt is. Az ukrán népdalok tudós gyűjtője, maga forradalmár író, a haladó szellem ragyogó képviselője, Ivan Franko egy magyar tárgyú elbeszélésében tiltakozik e metely ellen.⁵¹ Budapestről Lembergbe utaztában — 1895 nyarán — a vasúti fülkében az író egy beszédes magyar úrral és annak gimnazista fiával kerül össze. A magyar úr Nyíregyháza környéki kisbirtokos, liberálisnak mutatja magát, hazája új vívmányait hangoztatja, de mindent faji szemszögből néz. A fülkébe kerülő galíciai öreg zsidó kocsmárost, mint egy ősi, de elhaló faj képviselőjét pártolja, a vágányok mellett vándorló, a Bácskába munkáért gyalogló ruszinokat alsóbbrendű fajként lenézi, legfőbb büszkesége János, az inasa, aki elébe utazik, s akit ő a felsőbbrendű tiszta magyar faj remek példányaként emleget. Néhány nap múlva megtudja az író, hogy ez a „fajmagyar”⁵² inas a kocssal szövetkezve meggyilkolta és kirabolta utitársát s annak rokon-szenves fiát.

A XVII. és XVIII. század fordulójáról szólva láttuk, hogy az aulikus propagandának végül is mégsem sikerült egymás ellen fordítania a magyar és az ukrán népet. Nem sikerült ez a faji gondolat metelyének sem.

A Magyar Tanácsköztársaság idején jelent meg Krúdy Gyulának az a riportkönyve, amely — bizrást mondhatjuk — minden egyéb irodalmi műnél művésziesebben, nagyobb szuggesztív erővel érzékelteti a kárpátalji ukrán nép életét, sorsát, gyönyörű, de rideg tájait, irtózatosságot szegénységét.⁵³ Leonyid Pervomajszkij, a mai ukrán költő úgy ír a magyar nép 1919. évi forradalmáról, mintha a saját népéről írta.⁵⁴ Darvak krúgatva hozzák a levert forradalom gyász hírért⁵⁵ s a magyar harcos már neki idegen földön, Ukrajnában harcol és esik el a szabadságért⁵⁵

⁵¹ ИВАН ФРАНКО: Чиста раса. Житє і слово. 1896.

⁵² КРУДЬ ГЮЛА: Наваси күрт. Русзин-Крайна кистүкре. Бр. 1919. A ruszka-krajnai népbiztosság kiadása. — Ua. (Részletek.) „Mindenkori újakra készül. . .” Az 1918/19-es forradalmak irodalma (Szöveggyűjtemény.) III. kötet. (A Tanácsköztársaság szépirodalma.) Бр. 1960. 204—223 (A jegyzetben: 682—683. — Utalás a könyv megírásának és megjelenésének idejére.)

⁵³ ЛЕОНИД ПЕРВОМАЙСЬКИЙ: Угорські рапсодії. (1849—1919 — Зоря—Марш—Червоногвардїец — Клятва) 1934—1935.

⁵⁴ «Ой, що за клич з угорської землі / В ключах проносять журавлі. . .?»

⁵⁵ «Я полюбив, як батьківщину, / Де врунить поле ярина, / Радянську зоряну країну. . .»

Ezt a versciklusát Zalka Máténak ajánlja a költő, és midőn Zalka később hősi halált hal a spanyol polgárháborúban, utolsó találkozásuk költői leírásával állít emléket neki.⁵⁶

Zalka Máté azonban nemcsak forradalmár-harcos volt, hanem maga is írt. Amikor elmondja abban a világtörténelmi jelentőségű haditettben való részvételét, hogy 1920 novemberében a szélrohamok félrenyomták-elhajtották a szivasi öböl vizét és a vörös csapatok a járhatóvá lett tengerfenéken át hatoltak be a Krim-félszigetre, akkor az emberi és természeti erők rémületes csapkodása közepette megjelenik egy ukrán öregasszony — „feketébe volt öltözve, mint az én szívem; mosolygott, mint a le nem törölt könnyesepp a szememen” — írja Zalka, s az öregasszony egy almát nyújt felé, hogy ő beleharapva, megérezze a győzelem ízét. Máskor meg magyar forradalmár harcosok beszélgetéséhez Kijev adja meg a környezetet.⁵⁷

Aszovjetunióban politikai emigrációban élő magyar irodalmárok közvetlen, személyes kapcsolatba kerülnek Ukrajna népével is, s találkozásaiknak nyoma marad műveikben. Hidas Antal, amikor a forradalmi csapatok magyar parancsnokának haláláról ír balladát, Ukrajna felé indítja tovább a csapatot,⁵⁸ Madarász Emil és Illés Béla a szocialista építés ukrainai képeit villantja az olvasók elé,⁵⁹ Gábor Andor pedig a második világháború Ukrajnába kényszerített magyar katonáihoz szól költőszavával.⁶⁰

Kárpátalján magyarok és ukránok éltek egymás mellett, sőt egymás közé ékelődve, s itt az ukrán politikai, nyelvi és irodalmi irányzatok — mint láttuk — különösen sokrétűek, bonyolultak voltak, ezért a kárpátaljai téma a magyar és az ukrán irodalomban egyaránt különleges, érdekes helyet foglal el. Illés Béla első novellája, amely 1920-ban Kassán jelent meg, a kárpátalji ukrán nép sorsával foglalkozik:⁶¹ egy pillanatkép csupán, sem terjedelemben, sem súlyban nem éri el az író későbbi műveit, de éppen megírásának időpontjánál fogva épp oly fontos Illés Béla alkotói pályáján, mint a magyar-ukrán témakapcsolatok történetében. Mintha már ekkor arra készült volna az író, ami életművének középpontja, idegen nyelvekre legtöbbet lefordított műve lett: mint politikai emigráns, Moszkvában 1937 és 1939 közt írta *Kárpáti rapszódia* című önéletrajzi jellegű regényét.⁶² Kovai Lőrinc *Igazság* című, igen érdekes mese-szövevényű regénye⁶³ viszont abban az időben játszódik, amikor a hitleri agresszió folytán az első Csehszlovák Köztársaságot feldarabolták és Kárpátaljának előbb egy része, majd egész területe ismét magyar uralom alá került. Ugyanezt az időszakot öleli fel, de cselekményét egészen Kárpátaljának Szovjet-Ukrajnához való csatlakozásáig viszi a másik regényével kapcsolatban már említett Szemen Szkljarenko nagyméretű, széles képet ábrázoló regénye.⁶⁴ Ennek

⁵⁶ ЛЕОНИД ПЕРВОМАЙСЬКИЙ: Остання зустріч. Пам'яті Мате Залка. (9 листопада 1937 р.)

⁵⁷ ZALKA MÁTÉ: Két alma. (Megjelent: Sarló és Kalapács. Moszkva, 1936. 6. sz.) — A bolygók visszatérnek. Részlet. (Megjelent: Sarló és Kalapács. Moszkva, 1930. 5. sz.)

⁵⁸ HIDAS ANTAL: Tuhán János halála.

⁵⁹ MADARÁSZ EMIL: A steppe-kút. (1938) — ILLÉS BÉLA: Nem mese. (1930.)

⁶⁰ GÁBOR ANDOR: Magyar huszár Ukrajnában (1941—1942) — Magyar honvéd Ukrajnában (1944. január 16.)

⁶¹ ILLÉS BÉLA: Ruszin Petra temetése. Kassai Munkás. Kassa. 1920 április.

⁶² ILLÉS BÉLA: Kárpáti rapszódia. (Új bor — Erdei emberek — Zsatkovics Gergely királysága) Moszkva, 1937—1939.

⁶³ KOVAI LŐRINC: Igazság. (1945)

⁶⁴ СЕМЕН СКЛЯРЕНКО: Карпати. Київ, 1956.

a sokfelé elágazó regénynek középpontjában a kárpátalji partizán-mozgalom s annak vezére, Oleksza Borkanyuk áll, aki tudvalevően Horthy csendőrnnyomozóinak kezére került s a Margit-körúti katonai fogházban kivégezték; jöllehet a regénynek vannak rokonszenves magyar szereplői, is, így Borkanyuk elvtársai, Sándor és Mihály, továbbá Dolomás Árpád, az orvos, mégis a magyar szereplők közül inkább a hivatalos személyiségek — Kozma Miklós, Kállay Miklós, Tomcsányi Vilmos stb. és a csendőrök, nyomozók stb. — kerülnek élesebb megvilágításba; az író Borkanyuk egy fogolytársával mondatja ki a véleményét,⁶⁵ a kárpátaljai politikai, nyelvi, társadalmi irányzatokat azonban nem ábrázolja annyira bonyolultnak, sokrétűnek, mint Illés Béla vagy Kovai Lőrinc, hanem inkább csak egy „pozitív” és egy „negatív” táborra osztja szereplőit.

Szemen Szkljarenko regényével elérkeztünk a második világháború időszakába. Láttuk már, hogy a Szovjetunióban politikai emigrációban élő magyar költő milyen keserű szóval fordul honfitársaihoz⁶⁶ —, de szólnak erről a korról olyan magyar tollforgatók is, akiket akarattuk és meggyőződésük ellenére kényszerítettek résztvenni a szovjet nép elleni háborúban. Hogy azok a magyarok, akiknek a rendszer urai nem mertek fegyvert adni a kezébe, hanem akiket büntetőtáborokban hajszoltak ki az arcvonatra, hogyan találkoztak az ukrán lakossággal — arról megrázóan számol be Kossa István.⁶⁷ Örkény István pedig arról tudósít, hogy az ukrainai hadifogoly táborokban, Kijevnél, Liszicsanszknál hogyan szereztek munkájukkal becsületet a magyar névnek.⁶⁸ Horváth Sándor kisregényében⁶⁹ magyar hadifoglyok a Krim-félszigeten úttörőtábor építenek és közben személyes jóbarátai lesznek a háború sújtotta ukrán gyerekeknek.

A felszabadító hadsereg soraiban ukrán írók és költők is harcoltak s ezzel kapcsolatos emlékeik nem egy művükben hagytak maradandó nyomot. Elsőnek Zalka Máté egykori barátját, Petőfi ukrán fordítóját, Leonyid Pervomajszkijt kell megemlítenünk — már csak azért is, mert magyar tárgyú verseit⁷⁰ már a harcok hevében, a „helyszínen” írta, azok tehát a hiteles dokumentumok szerepét is betöltik: Budapest felszabadításáról szinte naplószerű pontossággal számol be művészi ihletésű költeménye, Petőfi Sándorhoz már 1944 novemberében, Kúnszentmártonban írt verse pedig az első olyan költemény volt, amely szovjet költőtől magyar nyelven a felszabadulás után megjelent.⁷¹ E nevezetes s azóta magyarul is több tucat alkalommal újra kinyomtatott költemény első sorával⁷² kapcsolatban megjegyezhetjük, hogy Petőfinek ugyan egyetlenegy verse sem visel kúnszentmártoni keltezését — a Petőfit műfordító-alkotóként oly jól ismerő ukrán költő mégis teljes joggal „találkozik” a Kúnság városában a Kúnság költőjével. Ezeken és a magyarországi felszabadító harcokra utólag emlékező versein⁷³ kívül prózai művek is őrzik Leonyid Pervomajszkij magyar-

⁶⁵ «Не Будапешт винен у смерті Борканиюка. Хіба хотіли його смерті робітники Кебаньї, Пешта, Чепеля?... Прийде той час, про який пише Борканиук в своєму листі, і звільнені з фашистської тюрми трудящі люди Будапешта придут і схилять голови перед могилою нашого Олекси... Спасибі вам, кедеши баратаім!»

⁶⁶ L. 60. sz. jegyzet

⁶⁷ KOSSA ISTVÁN: Dunától a Donig. Bp. 1960. 128—129.

⁶⁸ ÖRKÉNY ISTVÁN: Lágerek népe. Bp. 1947. 70.

⁶⁹ HORVÁTH SÁNDOR: Artyeki emlék. Szeged. 1960.

⁷⁰ ЛЕОНИД ПЕРВОМАЙСЬКИЙ: Шандор Петефи (1944) — Лист з Будапешта. (1945).
⁷¹ ЛЕОНИД ПЕРВОМАЙСЬКИЙ: Петőfi Sándorhoz. Magyar Újság, (Debrecen) 1945. 12. sz.

⁷² «В Кунсентмартоні, де писав ти вірші...»

⁷³ ЛЕОНИД ПЕРВОМАЙСЬКИЙ: Темна ніч на угорській рівнині... — Коли солдат повернеться додому...

országi hadi emlékeit: szépirodalmi igényű naplójegyzetei,⁷⁴ amelyekben klasszikus tömörséggel jellemzi a magyarsághoz fűződő kapcsolatait, valamint a *Pesti fekete* című 'kulcs-elbeszélés', amelyben leírja, hogyan találta meg barátja, Illés Béla a felszabadított Budapesten édesanyját.⁷⁵ A magyarországi felszabadító harcok másik kiváló ukrán író-krónikása, Olesz Honcsar (németül magyar fordításán oroszosan Goncsar néven) *Zászlóvivők*⁷⁶ című regénytrilógiájának második — *Kék Duna* — című részében igen részletesen számol be Budapest felszabadításáról. Különösen megrázó a szovjet parlamenterek meggyilkolásának lakonikus leírása⁷⁷ és érdekes a parlamentben tett látogatás.⁷⁸ Honcsar hitelesen ír a magyarokról, mégis magatartása más, idegenebb, mint a magyarokat rég jól ismerő, Petőfit fordító Pervomajszkijé. Honcsarnak bensőségesebb találkozása van a magyar néppel Szent-István községben, ahol a kovács apró kislánya barátkoztatja össze a szovjet katonákat a lakossággal — amint az író egy elbeszélésében leírja.⁷⁹

A nagy kataklizma után Jobbágy Károly költő, akinek nevét egy, a középkori kapcsolatokra utaló versénél már említettük, sok emlékekkel indul ukrainai utazásra: hadifogoly volt egy ukrainai táborban és most repülőgépen érkezik, mint szívesen látott vendég látogatja meg Kijevet, a Donyec-medencében levő Csasziv-Jar várost, Zaporozsjét és a Krim-félszigetet.⁸⁰ Annyi ukrán és orosz író, költő után ő is megénekli a csodálatos ukrainai éjszakákat,⁸¹ modern visszhangot mond Sevcsenko egy versére, látja és hallja a Petőfit ukránul olvasó fiatalokat és Tarasz Bulbáról őrzött régi emlékekkel érkezik Zaporozsjébe.⁸²

Magyarországra is emlékekkel — háborús emlékeivel — érkezik Valentin Lahoda szovjet költő, s ő egy egész kötetet szentel ennek az élményeknek gazdag utazásának.⁸³ Bejárja Budapestet, felkeresi Dunapentelét, Hajdúszoboszlót, a Duna—Tisza csatornát, a Hortobágyot, Szegedet, a kazincbarcikai Herbolvbányát, Szolnokot, Gödöllőt, Nagykőröst, részt vesz tokajiszüreten, sok emberrel beszél, s ezek felidéznek a felszabadulás előtti időket és a háború emlékeit, dicsérik az újat — baráti, meleg hangulat járja át e találkozásokat. *Április*: ez a vers adja meg a könyv címét és programját is⁸⁴ — kár, hogy a személyi kultusz s a korának megfelelő sematizmus is rányomja bélyegét jónéhány versre; amint a szovjet irodalom sok nevezetes alkotása is utóbb új, a hibáktól megtisztított kiadásban jelent meg, talán Lahoda magyarországi verseivel is meg fog ez történni.

⁷⁴ ЛЕОНИД ПЕРВОМАЙСЬКИЙ: З угорського щоденника (1958).

⁷⁵ ЛЕОНИД ПЕРВОМАЙСЬКИЙ: Кава по-будапештськи.

⁷⁶ ОЛЕСЬ ГОНЧАР: Прапроносії. (Альпи — Голубий Дунай — Злата Прага) 1946—1948.

⁷⁷ Голубий Дунай. 12.

⁷⁸ Голубий Дунай. 24.

⁷⁹ ОЛЕСЬ ГОНЧАР: Ілонка.

⁸⁰ JOBBÁGY KÁROLY: Hajnali viadal. Bp., 1956. 140. (Ezerhatszáz fok. Utazás, a Szovjetunióban. 1954. 87—136.) — Részben JOBBÁGY KÁROLY: Sevcsenko földjén. Új hang, 1954. 11—12. sz.

⁸¹ „C, ukrainai éjszakák! / Mi lesz, ha már e vers se nyugtat. . .” (97.)

⁸² „Bulyba Tárászról olvastam én gyermekkorban, de soha nékem /nem volt idegen. . . / Bulyba Tárász! Autóbusz visz már Horticára. / Vasárnaponként tánc, vígasság s felszabadult vad nóta járja. . . (130—131.)

⁸³ ВАЛЕНТИН ЛАГОДА: Квітень. Київ, 1953. 112.

⁸⁴ „. . . Ім волю дарували ми / У квітні, на зорі. / Так ясно стало, сонячно / В угорській стороні! / І щастя їх сьогоднішнє / Відлунює в мені. . .» (4.)

Magyarországi, de egészen másfajta emlékek sugallták Jurij Hojdának, a fiatalon elhunyt (1919–1955) kárpátalji költőnek ugyancsak magyar témájú verseskötetét⁸⁵ ez a költő a debreceni egyetemnek volt hallgatója, sok barátság emlékét őrizte még abból az időből, amikor a hivatalos Magyarország még legalábbis gyanakvással nézett az ukránokra. Nemcsak személyes ismeretségek fűzték magyarokhoz, hanem irodalmunk is, amelyhez mint alkotó-műfordító került közel: Petőfi, József Attila verseit és Katona Bánk bánját fordította ukránra. Magyar témájú verseskötetét alig néhány hónappal a halála előtt állítja össze s az már mint posthumus mű lát napvilágot. A két ország határcölöpe fölött egybefonódó két erős, kitéphetetlen tölgy e kis kötet jelképe, ezek adják mottóját⁸⁶ és hasonló gondolat ihleti meg a közös erővel megfékezett határfolyóról szóló verset is.⁸⁷

Magyar írók is jártak Ukrajnában a felszabadult ország követeiként. Veres Péter 1950 nyarán járt ukrán földön.⁸⁸ Veres Péter ezúttal inkább intézményekkel és statisztikai adatokkal találkozik, emberekkel ritkábban, de az egyenként fel sem jegyzett sok röpké találkozás és az akkor még csak öt éve elmúlt háború nyomai olyan együttes hatást gyakorolnak rá, hogy megindult sorokat ír a hősiességről.⁸⁹ 1958-ban egy magyar író-házaspár — Bihari Klára és Barát Endre — az immár Ukrajnához tartozó Krím-félszigeten jár: utóbb megjelent közös kötetükben élvezetes formában számolnak be útjukról.⁹⁰ Egy évvel később Krím-félszigeten Kijevben jár a jelen dolgozat szerzője és útiélményein kívül szovjet írókkal való találkozásairól, beszélgetéseiről ír utóbb megjelent könyvében.⁹¹

Áttekintésünk nem támaszthatta ugyan a teljesség igényét — de igyekeztünk minden rendelkezésünkre álló anyag rendszerezésével a fejlődés egészét, az összes jellegzetes tényezőket, korszakokat bemutatni. Szemlénket egy magyar költő versének említésével zárjuk: Fodor József századunk ötvenes éveiben Kijevben járt, megállt a Dnyeper partján és — „idegenben másképp jön az ősz” — az ukrán főváros táji sajátosságának hatására elmélkedett, a maga sajátos módján, barátságról és elmúlásról. Véletlen találkozások, történelmi erők okozta és sok szenvedéssel teli ismerkedések, egy nagy kataklizma és egy nagy feloldódás után a két szomszédnép baráti kapcsolatában végre eljutottunk odáig, hogy a magyar költő számára nem a kuriozitást, hanem örök emberi gondolatok témáját jelenti az, amikor Ukrajna népet, ája, múltja s a költő személyes barátsága egy nagy egészbe olvad össze.⁹²

⁸⁵ Юрій Гойда: Угорські мелодії. Київ, 1955. 76.

⁸⁶ «Над угорськими і нашими ланами / Пролітають білі голуби. / А над прикордонними стовпами / Вітами сплелися два дуби. / Сунуть хмари з-за морів похмурі, / А дуби здіймаються в блакить. / Ні, не знає світ такої бурі, / Щоб могла дуби оті зломить.» (17.)

⁸⁷ «В дружному труді з'єднавши сили, / Греблю ми Тису вгомонили... / Можна все перемогти на світі, / Де народи дружбою зірпирі!» (30.)

⁸⁸ VERES PÉTER: Ukrajna földjén. Bp. 1951. 136.

⁸⁹ I. m. 19.

⁹⁰ BIHARI KLÁRA — BARÁT ENDRE: Bahcsiszeráji látomás. Kalandozás szovjet-földön. Bp. 1960. 184.

⁹¹ RADÓ GYÖGY: Fehér éjszakáktól a Fekete-tengerhez. Bp. 1962. 220.

⁹² „Messzi nép és táj, s meghitt meleg, / Mert mi messzi s itt: közös, / Mert míg szem s szív ér, egy a világ, / Elfuss éppen, vagy kiköss, / Egy-sors néptől, tájtól telt valód / S méla szemed, a ködös.” FODOR JÓZSEF: Almák pirulnak a fákon.

Štefan Drug: Kapitoly k začiatkom socialistickej literatúry na Slovensku (Fejezetek a szocialista irodalom kezdetéhez Szlovákiában.) Bratislava, 1961. Vyd. Slovenskej akadémie vied. 135.

Mind Juraj Špitzer, a Bevezetés (5–9) írója, mind pedig maga Štefan Drug is megmondja, hogy e kiadvány legfőbb célja: a dokumentáció. Azokat a régi folyóiratokban szétszórta s mára jórészt elfelejtett közleményeket gyűjtötte össze, amelyek a szlovák szocialista irodalom (művelődés) kialakulásáról tanúskodnak. Rengőleg új adat került így elő, s ezek a könyv sajátos témáján túl az egész szlovák művelődés és irodalom képét is új megvilágításba helyezik a húszas évek elején.

A már említett bevezetésen kívül Drug könyvének hat fejezete van. Az első: *A szlovákiai szocialista irodalom keletkezésének néhány kérdéséhez* címmel általános, elvi problémákat tárgyal s a húszas évek szocialista irodalmának előzményeit rajzolja meg; a második: *Küzdelem a szocialista irodalom „polgárjogáért”* Szlovákiában címmel mutatja be a kommunista művelődéspolitikai első lépéseit és a polgári s a jobboldali szociáldemokrata folyóiratok (a Slovenské pohl'ady, a Prúdy és a Robotnícke noviny) kommentárjait, támadásait, illetőleg álszent „elismerését”; a harmadik *A szovjet irodalom Szlovákiában a húszas évek első felében* címmel az első kommentárokról, beszámolókról, értékelésekről és műfordításokról igyekszik számot adni; a negyedik *A párt és az irodalom* címmel a Csehszlovák Kommunista Párt szlovákiai kultúrpolitikájának néhány, a húszas évek elejétől származó adatát tartalmazza; az ötödik a kor szocialista ifjúsági irodalmáról, a hatodik pedig a szocialista színjátszás kezdeteiről tájékoztat.

Drug itt még nem vállalkozik szintézisre; maga is jól tudja, hogy még sok kuta-

tómunkára van szükség, amíg el tud jutni problémakörének teljes áttekintéséhez. Műve így is értékes tájékoztatást nyújthat mindazoknak, akiket a kelet-európai irodalmak „balra át!”-ja érdekel a húszas évek táján.

Persze, egyetlen adatközlés sincs elvi alapvetés nélkül. Ha Drug nem is akart ebben a kiadványában minden adatából végleges elvi-elméletikövetkeztetést levonni, azt mégsem kerülhette el teljesen, hogy a bemutatott eseményekkel, véleményekkel, harcokkal és eredményekkel szemben állást ne foglaljon. S ha arra még nem is vállalkozhatott, hogy a jelzett időszak szocialista irodalmát el tudja helyezni az egész szlovák fejlődésben, bizonyos összefüggésekre mégis rá kellett mutatnia.

S ezekkel az állásfoglalásaival, szintetikus törekvéseivel kapcsolatban van sok hiányérzetünk. Pedig Juraj Špitzer szép, elmélyült bevezetése jól adja meg a kutatásnak éppen elvi irányait; rámutat Szlovákia elmaradottságára az államfordulatot (1918) követő időkben s arra, hogy ennek következtében a szlovák nacionalista polgárság hogyan vádolta a szocialistákat idegenelvűséggel és szlovák-ellenességgel. Drug megpróbálja, hogy átvegye Špitzer gondolatmenetét, könyvének első fejezete előzményrajz, amely élesen tiltakozik a vulgármarxizmus realista-antirealista szemlélete ellen és Juraj Špitzernek egyik régebbi cikkére¹ támaszkodva azt állítja, hogy a kritikai realizmus és a szocialista realizmus két különböző irány és módszer s közöttük minden irodalomban van egy hosszabb-rövidebb ideig tartó átmeneti korszak, amelyre a modernista, avantgardista irányzatok uralma jellemző.²

¹ JURAJ ŠPITZER: Apriorizmus alebo nevyhnutnosť, Nová mysl, 1959. 87–100., 318–328.

² A cseh irodalommal kapcsolatban erről: Modernizmus és haladás a cseh lírában a két háború között c. tanulmányunkban szövegtünk részletesebben. VF, 1961. 1. sz. 44–66.

Csak hogy fejtegetése során a történelmi fejlődésnek, illetőleg az ellentmondásos fejlődés dialektikájának ezt a felismerését nem alkalmazza eléggé következetesen. A szlovák irodalomtörténetírásban általában érvényben levő szokás alapján³ a szimbolizmust is s a két háború között fellépett modernista-avantgardista irányzatokat is egyaránt „modern” költői irányoknak nevezi s így szlovák viszonylatban semmi különbséget sem tesz köztük; nem ismeri fel, hogy a szimbolizmus milyen nagy késéssel ért el a szlovák irodalomba (mint ahogy általában a többi kelet-közép-európai irodalomba is), s hogy a háború után fellépett polgári költők — akik szinte habzsolva tették magukévá a legkülönbözőbb modern irányokat, csak hogy utól tudják érni Európát s leküzdjék a nemzeti elnyomás-okozta késést — művészi szempontból milyen megtermékenyítő hatással voltak a továbbfejlődésre. Azzal, hogy az első világháború után fellépett modern költőket csaknem elhallgatja, illetőleg mindössze egy-két negatív mondat talintézi el, nem tudja következetesen alkalmazni Špitzer fentebb bemutatott elméletét, hanem a szocialista irodalmat túlságosan leegyszerűsítve, mechanikusan kapcsolja az előzményekhez. Ennek első sorban az az oka, hogy az irodalmat — mégiscsak a vulgármarxisták szokásához hasonlóan — csak mondanivalója alapján elemzi, mert belső, művészi fejlődésével nem sokat törődik.

Ezért nem tudja eléggé differenciáltan bemutatni a szocialista irodalom kezdeteit sem. „Proletársky literát” („proletár irodalmár”, 48) — mondja azokra, akik a Kommunista Párt művelődés-, illetőleg irodalompolitikájának szolgálatában álltak s nem tesz különbséget a kezdeti idők minden elismerésünk megérdemlő, harcos, jószándékú, de mégiscsak dilettáns proletárköltői (24) s a munkásmozgalomhoz csatlakozott, sőt abban vezető szerepet vállalt értelmiségiek között. Nyilvánvaló, hogy ez utóbbiak biztosították a szocialista irodalom művészi (formai) továbbfejlődését s nyilvánvaló az is, hogy a dilettáns munkásköltők viszont azt a közízlést tükrözték, amely ebben az időben a széles néptömegekben uralkodott. Ezért nem közömbös, hogy kezdetleges műveikben a Štúr iskola költőinek, főleg Janko Král'nak és Ján Bottónak a verseire írtak parafrázisokat s hogy „nótáik” dallamát a szlovák és a magyar népies műdalokból válogat-

ták ki;⁴ allegóriáikban nem egyszer a Szentírás képeit használták fel. Művészi ízlésüket illetőleg tehát annak a közműveltségnek voltak örökösei, amely a századfordulón és századunk elején a szlovák kispolgári (papi, tanítói, ügyvédi) értelmiségi rétegre volt jellemző. Hadd tegyük ehhez mindjárt hozzá: a szocialista művelődéspolitikának az a magatartása, hogy az irodalmat is elsősorban mint ideológiai nevelőeszközt értékelte, nemcsak a szovjet Proletkultnak, hanem a szlovák értelmiség múltbéli nemzeti harcainak a módszereihez is igazodott, s a munkásműkedvelők színjárása és a XIX–XX. sz. polgári műkedvelése között is rengeteg volt a rokonyonás (101–128). Át tudták-e hidalni a szakadékot a tudatos, hivatásos szocialista költők a tömegek közízlése és a XX. századi művészet sajátos formavilága között? Ha Drug az irodalmat művészi lényegénél fogva ragadta volna meg, erre a kérdésre föltétlenül válaszolnia kellett volna. Sajnos, a problémát majd csak később, a téma kutatásának fejlettebb fokán lehet megoldani.

Drug akkor is közelebb kerülhetett volna a problémának — legalább részleges — megoldásához, ha vizsgálódásai közben a komparatistika szempontjait is megpróbálta volna alkalmazni. A cseh kultúrterületre még csak-csak kitekint, de hogy Szlovákiában a Kommunista Párt működése nemcsak szlovákul, hanem magyarul, németül s más nemzeti kisebbségek nyelvén is megindult, arra nem is gondol. Miért állítja azt, hogy: „Szlovákiában (így!)⁵ kezdetben egyetlen kultúrműködés, művész vagy író sem csatlakozott a kommunistákhoz”? (56) Botka Ferencről tudjuk, hogy Kassán nemcsak Mácza János volt a szocialista irodalom lelkes művelője, hanem akkor — igaz, hogy alnéven — ott dolgozott Hidas Antal, sőt Szántó Judit is. A Kassai Munkás már 1921-ben írt Majakovszkijról s híres indulóját 1923 áprilisában közölte Mácza János fordításában *Balra mars* címen. Van-e összefüggés e között a magyar fordítás s a Spartakus, 1923. 89. számában megjelent szlovák nyelvű szöveg között? (59) Sok mindenre fény derült volna, ha Drug felvetette volna a különböző nyelveken elindult szocialista irodalom kérdését

⁴ Csak az érdekesség kedvéért jegyezzük meg, hogy amikor Drug azokat a dalokat sorolja fel, amelyekből a munkásköltők dallamaikat kölcsönözték, két magyar népies műdalt említ: „Rácso kapu, rácso ablak...” „Jaj, de magas, jaj de magas, ez a vendégfogadó...” (24, 10. jegyz.)

⁵ Félreértés elkerülése végett még egyszer leírjuk: *Szlovákiában* (tehát nem: „szlovákul”, vagy „a szlovákok közül”). Nyilvánvaló, hogy a húszas évek viszonylatában a két kifejezés között nagy a különbség.

³ A szlovák irodalomtörténet „básnická moderná”-nak (modern költői irányzatnak) az IVAN KRASKO felépítéssel 1909-ben elindult szimbolizmust nevezi.

Szlovákia területén. Egyetlen egy helyen említi (113), hogy Szereden 1923-ban a szlovák versek között egy magyart is szavaltak, de arról nem tud, hogy a többnyelvű rendezvények pl. Kassán napirenden voltak,⁶ az egyébként magyar nyelvű Kassai Munkás többször is közölt szlovák, sőt német nyelvű cikkeket is.

Az az érzésünk, hogy ha a szlovák szocialista irodalom elindulásának nem csak egyes puszta adatait akarjuk ismerni, hanem belső, művészi problémáit is, s összefüggéseit az egykorú Szlovákia és Közép-Európa egyéb irodalmainak fejlődésével, akkor nem lehet az előző koroktól, a kor többi művészi törekvésétől s főleg a szlovákokkal egy területen élő, együtt harcoló más nemzetiségű kezdeményezésektől ilyen mereven elszigetelve tárgyalnunk.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Štefan Drug: Edo Urx. Život a dielo novinára a revolucionára (Edo Urx. Az újságíró s a forradalmár élete és műve.) Bratislava, 1962. Osveta. 163 + 6.

A szlovák szocialista irodalom kialakulását illusztráló, dokumentatív kiadvány után Štefan Drug e népszerűen megírt könyvecskébe alapjában véve ugyanarra a kérdésre keresi a választ: a szocialista kritika megalapítójának, Edo Urxnak az életét és művét mutatja be. Urx származása Jilemnickýéhoz hasonló; morvaországi cseh család gyermeke s csak akkor kerül — gimnazistaként — Rózsahegyre, a szlovákok közé, amikor a Csehszlovák Köztársaság megalakulása után apja ott kapott állást. Drug igen ügyesen mutatja be, hogy a szlovák helyzetet alapos ismerete, ugyanakkor a haladottabb cseh környezetből magával hozott józanság és széles látóker formálta a fiatal Urxot addig is, amíg prágai egyetemi tanulmányai alatt a marxizmussal és a szocializmussal el nem jegyezte magát. Kultúrpolitikusnak készült, de első önálló lépéseitől kezdve mindvégig elsősorban az irodalom érdekelte. Mint prózaíró kevésbé volt jelentős; mint kritikusnak viszont kulcs helyzete volt a szlovák szocialista irodalom fejlődésében. A poetizmus híveivel voltak kapcsolata, a DAV-

ot szerkesztette s ha első munkái (pl. szépprózai kísérletei) arról is árulkodnak, hogy a kor modernista művészi törekvéseihez sok kapcsolat fűzte, Urx, a kritikus nem vallotta a Devětsil teoretikusainak álláspontját. Az, amit szocialista kortársaitól megkövetelt, inkább a proletkult prakticista törekvéseit idézi. Ne feledjük: Szlovákiában — ahol a múlt provincializmusa a kulturális életre még erősen ráütötte a bélyegét s ahol a nemzetiségi kérdés a tőke s az elnyomottak viszonyát is igen bonyolulttá tette — a két háború közti időszak szocialista kritikusanak elsősorban éppúgy a tömegek megszervezését kellett szem előtt tartania, mint a pártmunka más területén dolgozóknak. Urx írónak készült és forradalmárként halt meg a mauthauseni táborban: — írja róla Drug (5). Nehéz is működésében az újságíró, a pártmunkást s a szocialista irodalmi kritika elindítóját és megszervezőjét elválasztani egymástól. Ezért üdvözlő minden olyan művészi törekvést, amely igényesen, de közérthetően adja elő a szocialista mondanivalót. A háború utáni cseh költészetből egyedül Wolker állt példaként előtte, a szlovák szocialista irodalom kezdetéből Poněčan és főleg Jilemnický műveiről szolt elismeréssel, illetőleg építő bírálattal. Működése kétségtelenül hozzájárult, hogy a szlovák irodalomban a szocialista realista módszer kialakítására irányuló tudatos törekvés jóval előbb s jóval nagyobb lendülettel indult el, mint a szlovákok szomszédainál (108—109). Viszont — tegyük hozzá mi — azzal, hogy a pártépítés nagy lendületében a mondanivaló problémái jobban érdekelték, mint a korszerű szlovák művészi stílus kialakítása, akarva-akaratlan annak a sematikus látásmódnak csinált melegágyát, amely a felszabadulás — és főleg 1949 — után a továbbfejlődés féke lett.

Urx élesen el akarta választani a szocialista realizmust a szlovák irodalom múltjától. Több kortársára is jellemző, hogy a jövő lázas építése közben kevésbé tudták megérteni a múltat, a történeti látásmód nem volt kenyerük. Ez az oka annak, hogy Urx is egyenlőségi jelet tett — mégpedig művészi szempontból is — Vajanský és Kukučín közés mind a kettőről negatív ítéletet mondott, hogy nem vette észre a századvég s a századforduló irodalmának „népnevelő” tendenciája s a szocialista irodalom nevelő törekvései között a rokonságot, hogy egyoldalúan és egyértelműen pálcát tört az 1918-i államfordulat utáni polgári költők fölött, nem vette észre, hogy Európa minden tája felé tekintő, formakereső művészetükkel milyen összekötő kapcsot jelentenek a múlt és a jövő

⁶ „Munkáscsohadás a színházban. Május elseje elfestén a szlovák színház munkáscsohadást rendezett s ez alkalommal Tyl cseh író „A gyűjtőgató lánya” című szociális drámáját játszották el. Az előadás előtt Tausik elvtársnő cseh forradalmi verseket szavalt, Mácsa elvtárs pedig prológot tartott magyar nyelven. Május 1. alkalmából így demonstráltuk a csehszlovákiai proletáriátus nemzetköziségét, melyet a hallgatók hangos szóval éltettek.” Kassai Munkás, 1921. 101. sz. — Idézi: BOTKA FERENC: A haladó cseh irodalom visszahangja a Kassai Munkás 1921—1925-ös évfolyamaiban. Egyelőre kéziratban.

között. Drug hűséggel beszámol minderről; csak nem kezeli a dolgot eléggé kritikusan. Nem ágyazza bele elég mélyen Urx alakját a szlovák történelmi fejlődésbe s ezért nem is ad elég plasztikus választ olyan döntő kérdésekre, mint: Urx és a DAV többi írójának viszonya, Urx s a kor többi szlovák irányzata (amelyeket Drug egységesen, egy kalap alatt mind reakciósnak tart) és i. t.

1925-ben Edo Urx a Kommunista Párt hivatalos lapjának, a Pravdának pozsonyi, majd később ostravai szerkesztője lett. Több évi nehéz újságíróskodás után illegálisan a Szovjetunióba távozott, ahol lelkes tudósításokat írt a szocializmus nagy eredményeiről, hazatérte — s főleg a németek bevonulása — után kizárólag pártmunkával foglalkozott. Életének ebben az időszakában irodalmi működésre már kevésbé volt ideje. Drug a harcos elődnek kijáró tisztelettel számol be Urxnak erről az időszakáról is. 1942. április 20-án Mauthausenben a fasiszta terror áldozata lett.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Василий Иванов: Формирование идейного единства советской литературы 1917—1932. ГГ. Москва, 1960. Гослитиздат, 373.

A harmadik összefoglaló jellegű munka, mely a szovjet-orosz irodalom eme első, hallatlanul színes és gazdag időszakával foglalkozik. A két előző művel szemben (*История русской советской литературы* I, II, M., 1958. Изд. АН СССР; *История русской советской литературы* I., M., 1958. Изд. Московского университета) azonban Ivanovnak kifogásai vannak; „... sajnos, csak nagyon futólag követik nyomon a párt vezető szerepét ezen évek irodalmi fejlődésében, majdnemhogy egyáltalán nem elemzik a megfelelő pártdokumentumokat... Ezen kívül mind a két könyv csak kis mértékben érinti a 20-as évek irodalmi csoportosulásait.” (5) Ivanov könyve mind a két vonatkozásban kielégíti az olvasót. Amint a címe is ígéri: ő eszmei vonatkozásban tárgyalja a korszakot. Egy általános bevezető után, melyben a szerző a szocialista realizmus ismérveit fejti ki (a valóság realiztikus reprodukálása, a valóság tükrözése a szocializmusért folytatott harc tapasztalatainak szempontjából, eme tükrözésnek a marxista—leninista világnézettel való kapcsolata), a mű három fejezetre oszlik: 1. a húszas évek irodalmi csoportosulásai és áramlatai, 2. a párt harca az irodalom kommunista eszméiségeért 1917—1932-ig, 3. a 20-as évek irodalmának általános eszmei-tematikai jellem-

zése. A legértékesebb az első két fejezet. Itt a következő áramlatokat tárgyalja Ivanov: a nyíltan burzsoá irodalom, emigrációban, de a Szovjetunióban is; a trockizmus a kultúra és az irodalom kérdéseiben; formalista csoportok, melyek nagyrészt a forradalmat szubjektíve elfogadó kispolgári értelmiséget tömörítették maguk köré (futuristák, Szerapion-testvérek, Lef, konstruktivisták); proletár írók szervezetei (proletkult, Kuznyica, RAPP). Első ízben kapjuk meg ezeknek az irányzatoknak, legfontosabb képviselőiknek, politikai és esztétikai nézeteiknek árnyalt, gazdagon dokumentált elemzését. Zavarólag hat azonban, hogy Ivanov meglehetősen szűkösen bának az elismeréssel. A felsorolt irányzatok mindegyikét a párt *politikai* vezetéséhez méri, nem a valósághoz (ami mögött a szovjet irodalom kétségtelenül bizonyos fokig, hogy úgy mondjuk, elmaradt ezekben az években), s így persze talán Gorkij kivételével senki nem áll meg színe előtt teljesen. Az irányzatoknak ilyenféle egymás mellé helyezése és ideológiájuk „kártékonyági fokának” méricskélő kimutatása nem kis mértékben nivellál is, mivel nem mutatja meg a stílusok fejlődését és különbségét. A húszas évek irodalma így nem folyamatként jelenik meg előttünk, hanem csak mint többféle, többé-kevésbé hibás nézetekre építő csoportosulások konglomerátuma, ahová a párt intő szava nem ért el, mígnen aztán a párt 1932-ben kénytelen volt feloszlattatni őket és létrehozni a Szovjet Írószövetséget. Hadd hangsúlyozzuk azonban, hogy maguknak az irányzatoknak az elemzése igen elvi, találó, tanulságos; a baj az, hogy bemutatásuk meglehetősen izoláltan történik.

A második fejezetet a pártdokumentumok, a párt kultúrpolitikája elemzésének szentelte a szerző. Túlmegy feladatán, a szépirodalomra vonatkozó pártdokumentumok vizsgálatán, s beleágyazza azt a párt általános népművelési, kulturális politikájába. A már eddig is szerepeltetett pártdokumentumokat is mélyebben, alaposabban elemzi (például az 1925-ös határozatot: „A párt politikájáról a szépirodalom terén”, vagy az 1932-es KB-határozatot: „Az irodalmi-művészeti szervezetek átépítéséről”).

Az utolsó fejezet a könyv leggyengébb része. Ivanov itt először Gorkij és Majakovszkij munkásságát vizsgálja, majd Blok, Brjusov stb. következik, s végezve a legnagyobbakkal, rátér a témák szerinti tárgyalásra. A következő tematikai csoportosítás alapján rajzolja meg a tárgyalt időszakban a fejlődést: a forradalom és a polgárháború ábrázolása, a szocialista építés témája, a parasztsággal foglalkozó művek

és végül a történelmi tárgyú alkotások. Itt hiányzik leginkább az átfogó esztétikai koncepció. Ezeknek a témáknak az összességében ugyanis még nem adja a szovjet irodalmat. Az egyes írókról pedig, már a terjedelem szűkreszabott lehetőségei miatt is, csak frázisokat ismételgethet a szerző. Mindezek miatt az az összbélyomásunk erről az értékes és nagy anyagot felvontató munkáról, hogy alkalmasabb a húszas évek irodalmi helyzetének megismertetésére, mint arra, hogy megértsük, hogyan alakult ki a szocialista realista realizmus jegyében a szovjet irodalom egysége.

BOJTÁR ENDRE

Kazimierz Wyka: Modernizm polski
(A lengyel modernizmus.) Kraków, 1959.
Wydawnictwo Literackie, 538.

Az érdekes sorsú könyv egy kétszázoldalas tanulmányból és több kisebb cikkből, kritikából áll, melyeket a tárgy azonossága és a megírás időpontja köt össze. *A lengyel modernizmus. Struktúra és fejlődés* című munkát ugyanis a szerző 1937-ben doktori disszertációként írta, de annak ellenére, hogy már háromszor közvetlenül kiadás előtt állt, első ízben csak most jelent meg. Wyka semmit nem változtatott az eredeti szövegen.

Érdemes volt kiadni ezt a több mint húsz éve írt munkát. Nem csak azért, mert St. Helsztyński 1958-ban megjelent Przybyszewski-monográfiáján kívül mind a mai napig ez az első mű, mely a lengyel irodalom e szakaszát egészében tekinti át, hanem a könyv értékei miatt is. A téma a modernizmus. Wyka a terminuson nem az egész műtszázadvégi — századeleji, az Ifjú Lengyelország néven ismert irányzatot érti, hanem csak a mozgalom kezdeti szakaszát: az 1887 és 1903 közé eső időszakot. A jelenség legpregnánsabb megnyilatkozásait pedig a következő művek jelzik: Tetmajer: *Költemények II* (1894), Przybyszewski: *Confiteor* (1894), Berent: *Maradék* (1901). A tárgyalt időszak jelentőségét az adja meg — ezt hangsúlyozta Wyka professzor a budapesti Összehasonlító Konferencián tartott előadásában is —, hogy ekkor kezdődik a XX. század irodalma. Érdekes jelenség, hogy míg a két világháború közötti lengyel líra inkább mint ellenpéldát, negatív ösztönzöt használta fel Przybyszewskiék költészetét, újabban az egzisztencialista beszűkültéskéntől megérintett költők bennük véltek felfedezni szellemi őseiket.

Wyka könyvének van egy módszertani érdekessége is: azt vizsgálja, hogy a nem-

zedék milyen szerepet játszik a művészet fejlődésében, és a modernistákat nemzedékként kezeli. A szerző az előszóban hangsúlyozza, hogy ma elsősorban e tekintetben írta meg másként a tanulmányt.

A modernizmus rendkívül vegyes irányzat volt esztétikáját és világnézeti alapját tekintve egyaránt. Wyka először feltárja a mozgalom hazai gyökereit, kimutatja, hogy merített a pozitívizmusból és a naturalizmusból is. Mivel az előző korszakból a líra teljesen hiányzott, az új nemzedék szellemi táplálékért a tudományhoz fordult: a determinista monizmus köti össze az előző korszakkal, s ennek fellazítása vezet azután nihilizmusukhoz. A minden ideál és hit csödjé, az élet megvetése a generáció alapvető élménye. Ez váltja ki befelé fordulásukat, s innen másik jellemzőjük: a művészet határtalan tisztelete, mivel a művészetet tartják a lélek birodalmának. Ebbe az érzésvilágba nagyon is különböző dolgok férnek: a valóság elutasítása hol anarchizmust, hol halálvágyat eredményez. Az áramlat rendkívüli vegyességét még csak fokozza, hogy a nyugati irodalmi hatásokat is egyszerre fogadják be: Baudelaire-t, Flaubert-t Zolát, az impresszionizmust, Nietzsche-t. Ez a pesszimista alapangú eklekticizmus, mely nagy alkotásokat nem tudott létrehozni, szükségszerűen gyorsan letűnt az irodalom színpadáról. Jelentősége abban áll, hogy az Ifjú Lengyelország nagy alkotóinak (Żeromski, Reymont) formálásában döntő része volt.

BOJTÁR ENDRE

П. И. Лавут: Маяковский едет по Союзу
Москва, 1963. Изд. «Советская Россия». 184.

Az író-életrajz műfaji szabályain sokat vitáznak. Mialatt nyugaton a freudizmus és túlhajtásai jutottak döntő szóhoz e téren, addig a szovjet irodalomtudományban nagyjából két fejlődési szakaszt figyelhetünk meg. A húszas években, de még a harmincas évek elején is, amikor a marxista elmélet lett az uralkodó csillagzat, az irodalomtörténészek túlnyomó része még csak vallotta, de nem sajátította el ezt az elméletet, és ahelyett, hogy módszerként alkalmazta volna bizonyos összefüggések felismerésére, inkább bizonyos összefüggésekkel próbálta bizonyítani — a marxista elméletet. Jellegetesen neofita magatartás: elég hozzá beszajkózni a tételeket, és szemléltetőbben igazolja az átnyergelő lojalitását, mint hogyha a marxista tételek *hangzatlansága* helyett inkább módszerként *alkalmaznák* ezeket. Az írói életrajz-kutatásnak akkoriban elharapódzott mód-

szerét Majakovszkij élesen pécézi ki *A marxizmus jegyére*... című versében: „...rábukkan Lermontovra. Egy óraker mit ivott? Háromkor mit evett? Lermontov hasát felboncolja. Ivott-e pezsgőt? (Nos, ivott. Hát aztán?) Tipikus burzsuj elpuhultság! S az, hogy szerette a savanyított káposztát, mutatja földesúri gusztusát...” és így tovább. A harmincas években aztán, a személyi kultusz kicsírázásával egyidejűleg, mint annak egyik irodalomtörténeti megnyilvánulása, az írók hősi beállítása kezdett elharapódzni. Néhány sematikus típust szentesítettek s ezeknek valamelyikébe kellett beskatulyázni régieket és újabakat; a legnagyobbakból mindeképpen szobor-emberké lettek, magánélet nélküli eszmebajnokok. Az életrajzból megtudtuk, mikor olvasta a szóbanforgó író *A tökélet*, de foglalmunk sem lehetett róla, nős volt-e, és feleségéhez, barátjához vagy valami elképzelt női eszményhez írta-e világhírű szerelmes verseit.

Hogy a magánéletben vájkáló és a magánéletet kiiktató két véglet közt a józan középút a helyes, ez bizonyítás nélkül is valószínűnek látszik — részletes kifejtésének nincs helye e könyvismertetés keretében, s az eddigieket is csupán azért mondtuk el, hogy kijelölhessük Pavel Lavut könyvének helyét a szovjet író-életrajzok, illetve adalék-gyűjtemények sorában.

Az írók szobor-emberként való beállítása a személyi kultusz éveiben sem volt kizárólagos, és akkor is születtek jelentős, értékes, igaz író-életrajzok; aminthogy másfelől ez a fajta hőskultusz nem szűnt meg egyik napról a másikra a huszadik vagy a huszonkettedik kongresszussal sem. Ma is megjelennek ilyen tanulmányok, és néhány évvel ezelőtt éles támadások érték a „*Lityeraturnoje naszledszto*” („Irodalmi örökség”) sorozatban 1958-ban megjelent, Majakovszkijről szóló kötetet, amiért az író hús-vér magánéletének a szobor-emberre nem tartozó adataiból, tényeiből tárt fel egyet-mást.

Nem valószínű, hogy Pavel Lavut könyvét ilyen támadás fogja érni, pedig ő sem szobor-embert állít elénk. A költővel való kapcsolata azonban olyan sajátos jellegű volt, hogy az általa megrajzolt emberi vonásokból éppen a közeleti költő alakja rajzolódik ki élesen. Röviden: Pavel Lavut olyan szerencsés helyzetben van, hogy olyan igaz-reális képet rajzolhat Majakovszkijről, amely ellen a sémák őreinek sem lehet kifogásuk.

Majakovszkijről rengetegen írtak, barátai, kortársai, sőt futó ismerősei is, visszaemlékezéseket s hogy Pavel Lavut könyve nem csupán egy ebből a tömegből, hanem

valóban „koronatanú” vallomása, azt — maga Majakovszkij bizonyítja. Nem kisebb jelentőségű művében, mint a *Csudajó* című „októberi költeményben” név szerint is megemlíti Lavutot, mint akitől Vrangle krimi menekülésének hiteles történetét hallotta. Mégpedig nem egy-kétszeri futó találkozásuk során, hanem hosszú ismeretségük, munkatársi kapcsolatuk huzamos ideje alatt. S éppen ez a munkatársi kapcsolat adja meg Pavel Lavut visszaemlékezéseinek emberi s mégis „közéleti” jellegét. Lavut volt ugyanis Majakovszkij vidéki előadásainak szervezője, a kapitalista világból vett hasonlattal így mondhatnók: Majakovszkij impresszáriója.

A nagy szovjet költő ugyanis saját műveinek kitűnő s bizvást mondatjuk: *hivatásos* előadója volt. Annyira, hogy a legnevesebb színészek és szavalók őt figyelték, tőle kértek tanácsot verseinek helyes értelmezését és előadását illetően — amint ezt könyvében Lavut is tanúsítja. De ne vágjunk az elmondandók elébe.

Ki volt Pavel Lavut és hogyan ismerkedett meg Majakovszkijjal? Ezt közli velünk könyvének első fejezetében.

Ismeretségük 1921-re nyúlik vissza, Lavut, mint drámai színész, Harkovban játszott, szavalt is, többek közt Majakovszkij forradalmi indulóit. Ott hallotta először a költőt, majd öt évvel később, Ogyesszában látta, hogy a rossz szervezés következtében milyen kevés néző jön el a népszerű költő fellépésére. Lavut éppen elhagyta az egyik színházat és nem volt állása, felajánlotta tehát Majakovszkijnak, hogy vállalná fellépéseinek jobb megszervezését. A költő ráállt és megkezdődött együttműködésük, amely egészen Majakovszkij halálának napjáig tartott. Nem egészen négy esztendő alatt Pavel Lavut több mint ötven szovjet városban Majakovszkijnek kétszáz-egynéhány fellépését szervezte, rendezte. Hogy hogyan: erről szól visszaemlékezéseinek könyve.

De nemcsak erről szól. A közös utazások, közös kellemes és bosszantó élmények, közös találkozások hivatottá teszik Pavel Lavutot arra, hogy talán minden egyéb visszaemlékezés-írnál jobb, találóbb portrét fessen Majakovszkijről.

Persze, ettől a portrétől ne várjunk szenzációt. Ne gondoljuk azt, hogy valamilyen új, eddig ismeretlen vonással gazdagítja a költő arcképét vagy életének-sorsának eddig rejtett fordulatát tárja fel. Nem, Pavel Lavut könyvének mozaikszerű epizódjai a költőnek már eddig is ismert vonásait mélyítik el, teszik élesebbé s egyúttal emberibbé, érthetőbbé is. Majakovszkij szavalóestjeiről, a hallgatók gyakori visszautasító magatartásáról, a költőhöz intézett

epés kérdésekről és Majakovszkij gyors replikáiról eddig is hallottunk, de Lavut könyvét olvasva, szinte odaképzeltük magunkat azokba a termekbe, klubokba stb., ahol a költő mennydörgő hangja megszólalt, mialatt magas termetével, széles mozdulataival szinte teljesen betöltötte a dobogot, a színpadot. Igen, mintha valakit, akiről már sokat hallottunk, most ismer-nénk meg személyesen is — ezt a hatást teszi az olvasóra Pavel Lavut könyve.

S valóban elvisz a költő halálának nap-jaig, vele éljük át azt az általános megdöb-benést, amely a halálhíre Moszkvában támadt és szinte mi is látjuk a 150 000 embert felvonulni az íróklub épülete elé . .

Jellegzetes részletekkel, éles vonásokkal gazdagodik Lavut könyve nyomán Maja-kovszkij képe annak, aki már ismeri a költő életpályáját; aki pedig nem ismeri, az, ha nem is mint pontos krónikából, de mint igen szuggesztív hatású beszámolóból, élményszerűen tudja meg, ki és milyen volt Vlagyimir Majakovszkij.

Lavut könyvéhez Konsztantyin Szimo-nov írt előszót. Ebből megtudjuk, hogy Lavut 1940-ben kezdte meg visszaemlé-kezései közlését a Znamja című irodalmi folyóirat hasábjain, két folytatásban. Ez az anyag azóta gazdagodott, s a szerző most már — írja Konsztantyin Szimo-nov — olyan személyekkel kapcsolatos részleteket is megír, akiket 1940-ben nem lehetett nyomtatásban megemlíteni”.

Lavut érdekes, szuggesztív könyve — címe magyarra fordítva: *Majakovszkij utazásai a Szovjetunióban* — 50 000 pél-dányban jelent meg.)

RADÓ GYÖRGY

Miloš Tomčik: Na prelome epoch (Kor-fordulón.) Bratislava, 1961. Szlovák Szép irodalmi Könyvkiadó, 353.

Néhány kelet-európai irodalomban a két háború közti évek nemcsak azért jelentet-ték a fejlődés izgalmas, átmeneti korszakát, mert a hagyományos „nemzeti” (XIX. századi-polgári) esztétika normáit ekkor váltotta fel a XX. század művészi látás-módja, hanem azért is, mert a korfordulók általában nehéz problematikáját még bo-nyolultabbá tette, hogy a nemzet önálló, állami élete is ebben az időszakban indult el. A gyarmati sors következményeit s az elavult irodalmi örökséget egyszerűen kellett felszámolni. Az irodalmi harcok porondján épp ezért nem kélt, egymástól jól elkülö-níthető tábor állt szemben egymással: számos olyan csoport harca zajlik ekkor a szlovák irodalomban is, amelyek mind

a múlt káros örökségének leküzdését tűzik ki maguk elé, de amelyek közt éppen a haladás szempontjából mégis igen nagy a különbség.

Miloš Tomčik, a XX. századi szlovák irodalmi fejlődés egyik legjobb ismerője, jól tudja ezt. Könyve megírása közben is számol azzal, hogy a tárgyalt korszakot nem szabad „fehérrrel és feketével” jelle-meznie. Igen ügyesen emeli ki a kor sok ellentmondását, tudja, hogy nem feltétlenül haladó az, aki a hagyományokkal minden áron szakítani akar s az okos hagyományör-zés sem jelent minden esetben reakciót. Értékelni tudja azoknak az első világhá-ború után polgári íróknak a törekvéseit, akik a provinciális elmaradottság leküz-dése érdekében a szlovák irodalomnak csak művészi fejlesztését, a múlt nemzetpoli-tikai beállítottságával szemben az írói magatartásszubjektívizálását tűzték ki ma-guk elé; ugyanakkor hangsúlyozza annak a proletár-irodalomnak (amely a húszas évek végétől nevezte magát szocialistának) a jelentőségét, amely számon tartotta ugyan a színvonal, az esztétikum szerepét az iro-dalomban, mégis: a társadalmi fejlődés adott szakaszán elsősorban az író harcos népnevelő magatartását tartotta fontos-nak. Tomčik — természetesen — a szocia-lista irodalmat tartja a legrangosabbnak a korszak fejlődésében, de sok más — kevésbé tisztán látó — irodalomtörténész-szel ellentétben a marxista írókat nem szakítja el haladó hagyományaitól s a nem-marxista irányzatokban meg tudja látni azt, ami előbbre vitte a fejlődést.

Tomčik ezúttal — rövid bevezetés után — hat, látszólag teljesen önálló tanulmányt szentel a szlovák irodalom két háború közti időszakának. Az első négy: portré, két polgári (Štefan Krčmery és Ján Smrek) és két szocialista (Ján Poničan és Peter Jilem-nický) író portréja. Az utolsó kettő a korszak két fontos műfajának: a prózának s a kritikának a fejlődésével foglalkozik. Mind a hat tanulmányban megtalálható az a szempont, amelyre már bevezető soraink-ban céloztunk. Tomčik — helyesen — átmeneti, a híd szerepét játszó kornak látja a két háború közti időszakot. Köz-ponti problémája: mi maradt meg a múlt pozitív hagyományaiból s mi mutat előre abból az újból, amit az író sokszor ezzel a hagyománnyal szembeszállva tűz ki célul maga elé? Ez a hat téma alkalmas rá, hogy pontos feletetet adhasson a felvetett kér-désre; a korszak négy legjellegzetesebb írójáról van szó s a széppróza, a kritika ekkor kapott a szlovák irodalomban olyan lendületre, hogy fel tudta venni az addigi vezető műfajokkal: a lírával s a verses epikával a versenyt.

A szerző mind portréit, mind a két műfui áttekintést a kor képével vagy legalábbis találó helyzetrajzzal kezdi. Annak a hátránya, hogy ebben a könyvében nem szentéz, hanem hat önálló tanulmányt írt meg az izgalmas korról, itt fogható meg a legjobban: sokszor kénytelen megismételni önmagát; az olvasót a harmadik-negyedik tanulmány olvasása közben már fásusztja, hogy újra csak a polgári Csehszlovákia társadalmi visszasságairól, a szlovák irodalom falu-képének hagyományairól stb. kell olvasnia. Különben is: igen sokszor túlzottan bőbeszédű; néha teljesen fölösleges mondatokkal hidalja át azt az űrt, amit két lényeges gondolata között érez. Pl.: amikor Jilemnický és Fraňo Král' művét hasonlítja össze, ezt írja: „Tudjuk, hogy az egyik is, a másik is tiszta szívből buggyant ki s hogy az egyik is, a a másik is jelentős mértékben eltér a többi irodalmi műtől. Jilemnický önálló egyéniség, akárcsak Fraňo Král'. Mind a ketten azonos eszmei alapon állanak, de ez nem akadályozza meg őket abban, hogy ne keressenek olyan művészi módszereket, amelyek megkülönböztetik őket egymástól.” (180) Mit tudunk meg ebből? Minek ez? Arra meg már csak bosszúsán tudunk legyinteni, amikor a 280. (!) lapon a polgári Csehszlovákia társadalmi fejlődéséről egy általános iskolai tankönyvbe sem illő közhelyeket olvasunk.

Szerencsére nem ez Tomčík művének a legjellemzőbb vonása. Sokkal jellemzőbb rá az, hogy nem húz a polgári s a szocialista írók közé éppen művészi szempontból éles választóvonalat. Megérti, hogy a szlovák irodalom haladó ágának ekkor még elsősorban a faluban van meg a gyökere s rámutat ennek az okára; ezzel tudja megokolni, hogy a modern Európát utánzó, a „késést” gyorsan pótolni akaró polgári modernnek miért lesznek kiutat nem ismerő pesszimisták, ha a nagyvárosok problémái elé kerülnek, s hogy Jilemnický miért faluregényekkel indítja el a szlovák szocialista epika fejlődését. Nem a modern forma ellen fordul akkor, amikor rokonszenvét a szocialista íróknak ajándékozza; rámutat Poničan néha túlzottan leegyszerűsített formavilágának negatív vonásaira is s hosszasan fejtegeti, hogy az ún. „lírai próza” művelői milyen nagy mértékben gazdagították a szlovák epika továbbfejlődését. Persze, a szocialista líra és regény fölényét a marxista ideológia következetes művészi alkalmazásában látja; de rátapint a vulgarizálás művészet-ellenességére a fejlődésnek főleg kezdti szakaszán és hangsúlyozza a szocialista írók (pl. Jilemnický és Král') között a lényeges művészi különbségeket is.

A két háború közti polgári írókat Tomčík szerint elsősorban az jellemezte, hogy a múlt provinciális elmaradottságát akarták felszámolni s így minden áron újat akartak hozni a művészi forma szempontjából is. Krémérynél még több a hagyományörzés, de Smreknél a szerző már csak igen erőltetetten tudja a múlthoz fűződő kapcsolatokat megtalálni; igen szemléltető módon mutatja be, hogy az élet nagy élvezőjének szenzualizmusa és vitalizmusa mit jelentett éppen az addig egyháziasságáról és puritanizmusáról híres szlovák szellemi életben.

A két háború közti szocialista írók viszont két ponton találkoznak a szlovák irodalmi hagyományokkal. Tomčík kevésbé hangsúlyozza, csak a sorai közül világlik ki, hogy építeni tudtak az államfordulat (1918) előtti kritikai realista és szimbolista elődeiknek akkor a nemzeti- és küzdelmekkel magyarázható nemzetnevelő magatartására; a modernista „polgári” írók művészet-központú látásmódjával szemben az irodalom politikai *funkcióját*, nevelő tendenciáját helyezték előtérbe s ez — még ha ezúttal nem nacionális, hanem szociális célzatú is — a művész alapmagatartása szempontjából több indítást is kaphatott a múlttól.

Az már nagyobb hangsúlyt kap Tomčíknál, hogy mennyi a rokonság a fiatal szlovák szocialista írók és a stíri romantika között. Poničan nem a szimbolistákat tartja mintaképeinek (118), ha egyáltalán mintát keres, Janko Král' és Ján Botto áll előtte (117), leglényegesebb mondanivalóját sokszor abban a népies formában mondja el, amelynek Stúrnek adtak a szlovák irodalomban nemzedékekre, sőt, több mint egy évszázadra kiható létjogosultságot. Milyen gondolatébresztő, ahogy Tomčík bemutatja: amikor Poničan a fasizmus idején nem tudta nyíltan elmondani, ami a szívében fektűt, Janko Král'ról és különös Jankójáról (*Divný Janko*) írt allegóriát! De ez a romantikus örökség kapcsolja a cseh származású Jilemnickýt is a szlovák hagyományhoz; az sem véletlen, hogy a romantikus polgári előd, Kálal *Na krásném Slovensku* (A szép Szlovákiában) című könyve volt első szlovák-élménye még kisdíák korában (159); viszont a romantikus Szlovákiának, a romantikusok által is megénekelt szlovák népnek ő már nem a folklor-gazdagságát, hanem a Kiszucca vidék írtványainak kemény életét mutatja be, hogy a társadalom forradalmi változását harcolja ki.

A szlovák kritika fejlődéséről szóló utolsó fejezet külön figyelmet érdemel. Az önálló nemzeti-állami lét kivívása adott lehetőséget arra, hogy a kritikát ne dilettánsok

végezzék, amúgy mellékesen; a kritika, mint az irodalom fontos tényezője, önálló s irányító műfajjá lassan, fokozatosan fejlődik ki, — s e fejlődés különböző fokozatain az egyes irodalmi csoportok, nemzedéki s izlés-irányok megfelelőire ismerünk. A marxista kritika kezdeti nagy lendületét a fasizmus korszaka törli meg; igen gondolatébresztő, amit Tomčík a strukturalizmusnak e korban játszott pozitív szerepéről ír.

Aki Kelet-Európa két világháború közötti fejlődésével behatóan akar foglalkozni, annak Tomčík könyve sok szempontot, termékenyítő gondolatot adhat.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Antonín Jelinek: Vítězslav Nezval Praha, 1961. Československý spisovatel, 117 Profily sorozat.

Először a sorozatról kell néhány szót szólni, melyben a fiatal, tehetséges prágai irodalomtörténész kismonográfiája megjelent. A *Profily* 1960-ban indult, azzal a céllal, hogy a mai irodalom nagy egyeniségeiről — csehekről, szlovákokról, s a világirodalom rangos alkotóiról — rövid, összefoglaló képet vázoljon az olvasó elé. Az eddigi kilenc kötet a következő írókat mutatta be (sorrendben): K. Nový, M. Pujmanová, Nezval, Čapek, E. E. Kisch, Hašek, M. Majerová, A. Branald, V. Závada. Tehát Kisch kivételével — őt félig-meddig cseh írónak számítják, s ezenkívül évfordulója tette aktuálissá a róla szóló könyvet — csupa cseh író. A névsorból az is kiderül, hogy a sorrendnek semmiféle jelentősége sincs, nem jelent értéktételest: mindenki avval rukkolt elő, ami épp készen van. Nagy előny ez, abból a szempontból, hogy élő író esetében sem kell várni holmi protokolláris bemérésre, nem kell megküzdeni a rangsorolásból adódó érzékenykedéssel, sértődéssel. A már csak műveikben élő alkotók közül az jön számításba, akinek műve valóban él.

A sorozat 6-9 íves kis arcképei ugyanakkor — témájuk „követlensége” mellett — folytatnak is egy nagyon jó hagyományt: a cseh irodalomtörténetírás tényhez-kötöttségét. Talán nem tévedünk, ha ezt a tulajdonságot a strukturalizmusig vezetjük vissza. A strukturalizmusnak ugyanis többek között igen nagy érdeme volt, hogy az iskola képviselői a műből indultak ki — néha a műben ragadtak meg —, az alkotómunkát komolyan vették, tisztelettel nyúltak az elemzés tárgyához. A *Profily* monográfiái bizonyos mértékben folytatják ezt a hagyományt. Különösen ott hasznos ez, ahol az avantgard

költők kerülnek új megvilágításba, mert éppen ezeknek a művészeknek az életművét vetette el a priori elvek, a művek egyszerű megbélyegzése alapján még nem is olyan régen az irodalomtudomány. Ez teszi jelentős vállalkozássá Jelinek Nezval-portréját is: a XX. századnak ezt a költő-óriását megértetni kívánja velünk, oeuvre-jének minél nagyobb hányadát átmenteni a nemzeti irodalom kincsei közé. Jelinek nem akar többet adni, mint egy Nezval-kalauzt. Nem von le nagy elméleti általánosításokat. De kevesebbet se ad: kiindulópontja se valamiféle előre kiagyalt elmélet, melynek Prokruosztész-ágyába nem férne bele az egész nezvali életmű. A költő verseinek, prózájának, drámáinak, elméleti megnyilatkozásainak belső dialektikájára figyel, ezt a fejlődést követi, megértve és megszeretve Nezvalt.

A nezvali életmű az ún. proletárköltészettel egyidőben indul. Jelinek kimutatja azt is, ami egybefűz, s azt a is, ami elválasztotta Wolkeréket és az ifjú morvaországbelit. A portré legjobban sikerült részei éppen ezek: a húszas évek elemzése. Az is kiderül, hogy a poetizmus — bár helytelen elmélet alapján eljutott a tiszta költészet hirdetéséig — Nezval kezén forradalmi költészet volt: az emberi személyiség, itt is elsősorban az érzelmi világ forradalmát vívta, s két irányban: a régi ellen, az elidegenedett, géppé silányított ember ellen, s az új — kissé utopisztikus — emberesszemenyért. Az alkotó ember forradalmisága, optimizmusa hatja át az *Edisont*, s az ebből az időszakból származó többi nagy, polite matikus szimfóniát. A poetizmus azonban kihül. Az 1929-es válság, az élesedő osztályharc évei nem maradnak hatástalanok Nezvalra sem. Az utopisztikus, álmodozó poetizmustól a reális valóság felé fordul. Jelinek mintha itt elvesztette volna a fonalat: az 1929-től 1933-ig tartó időszak „senkiföldjének” tűnik. Nezval már nem poetista, még nem szürrealista. Pedig van itt egy igen érdekes probléma: miért csatlakozott a költő egy olyan mozgalomhoz, mely sok tekintetben rokon volt egy általa már meghaladott irányzattal? A választ ezeknek az éveknek mélyrehatóbb elemzése adhatná meg. Jelinek a szürrealista korszak végigkövetésében ismét remekel. Meggyőzően mutatja ki a Nezval és a franciák, Bretonék közötti különbséget. Nezval „földhözragadtabb”, konkrétebb (nála a tudatalatti is társadalmi), hazafiasabb, s így nemzetközibb. A szürrealizmusból éppen a haza, Csehszlovákia tragikus sorsa gyógyítja ki, hogy megírhasssa a remény és a hit nagy költeményeit. A felszabadulás után költészetében feloldódik a feszültség: a realitás és a

teljes emberi élet utáni vágy — legalábbis általános tendenciaként — összhangba kerül. Ekkori művei közül azok a legnagyobbak, melyeket szerzőjük a megváltozott társadalmi-történelmi szituációban az ember legnagyobb ellensége, a háború ellen írt.

A kötetet értékes Irodalomjegyzék egészíti ki.

BOJTÁR ENDRE

Юрій Кобилецький: Натан Рибак Київ, 1963. Радянський письменник, 125.

Jurij Kobileckij monográfiáját az ötven éves Natan Ribakról lényegében a kitűnő ukrán szovjet író fejlődésének fontos állomásait jelző három nagy regényére: a *Honoré de Balzac tévedésére* (1940), a *Perejaszlavi Tanácsra* (1953), és a *Várakozások és valóra válások korára* (1960) építette. A szerző korai műveivel csak nagy általánosságban, futólag foglalkozik. Ez indokolt is: a 50-as évek grandiózus építkezései lenyűgözik, lelkesítik a fiatal írókat, de műveiben ez csak felszínesen, plakátszerűen tükröződik.

Ribak két ifjúkori, 18–20 éves korában megjelent verseskötete után a prózában talált magára, s azon belül a történelmi téma került érdeklődése homlokterébe. Regényeiben és elbeszéléseiben azt kutatja, milyen körülmények készítetik az embert a cselekvés, a nagy alkotás, a hőstett végrehajtására. Ez a módszer bizonyos romantikusan feszült légkört teremt hősei köré.

Nagyon gyakoriak, főleg korai műveiben, a cselekményhez, szereplők beszélgetéséhez, gondolkodásához, belső monológjaihoz fűződő aprólékos leírások, reflexiók. Kobileckij elmarasztalja ezért az írókat, de ugyanakkor elégtétellel állapítja meg, hogy Ribak az első kísérletek után hamar leküzdötte ezt a módszerbeli fogyatékoságát.

A *Honoré de Balzac tévedésének* cselekménye az 1848–50 közti években, a nagy realista regényíró ukrainai tartózkodása idején játszódik le. Ribak Balzac alakját konkrét történelmi helyzetben ábrázolja. Kobileckij pozitívan értékeli az ukrán parasztság életének és Sevszenko sorsának bemutatását. Azzal a beállítással azonban, hogy Ribak mintegy szemrehányással illeti Balzacot: lám, ezeknek a parasztoznak a nyomorát kellett volna megírnia, mint írónak, az ő sorsukat kellett volna vállalnia, ahogy Sevszenko tette, nem lehet egyetérteni a monográfia szerzőjével. Ribak művében ugyanis a XIX. századi cári Oroszország társadalmi viszonyai között ábrázolja Balzacot Ukrajnában, és ugyan-

akkor megvilágítja életének egy-egy mozzanatát, gondolatvilágát, szándékait. Azt viszont sehol sem mondja ki konkrétan, hogy Balzacnak sorsközösséget kellett volna vállalnia az elnyomott néppel. Ennek a következtetésnek levonását nyilván az olvasóra bízta. Nem lehet szó nélkül hagyni azt sem, hogy Kobileckij figyelmét elsősorban egy-egy mű eszméi tartalmára fordította s a művészi megformálás kérdésével csak mellékesen foglalkozik.

A *Perejaszlavi Tanácsot* elemezve Kobileckij hangsúlyozza, hogy a burzsoá történetírókkal szemben Ribak történelmi hűséggel mutatja be az orosz és ukrán nép 1654. évi újraegyesülését megelőző kort, helyesen értékeli Bohdan Hmelnickijnek, az ukrán csapatok vezérének tevékenységét, aki a nemzeti érdek kiharcolásában minden társadalmi réteget összefog, azután pedig törvényszerűen az uralkodó réteg oldalára pártol. Kobileckij jól látja, hogy az író a regény írásakor három kérdés kifejtését tűzte ki célul: a nép szerepe a történelmi eseményben, Hmelnickij alakjának bemutatása, az újraegyesülés történelmi tényének más országokra való kihatása. A továbbiakban a történelmi helyzet kibontásával és a kérdések megválaszolásának elemzésével, a szereplők jellemzésével foglalkozik, elismerő értékelést adva a könyvről. A regény művészi sajátosságaira itt sem tér ki részletesen, csak megjegyzi, hogy harminckett nyelvre fordították le, és idézi lengyel, cseh, német kritikusok pozitív véleményét.

A harmadik regény, amelyet részletesen elemez Kobileckij — a *Várakozások és valóra válások kora* — a második világháború utáni békekötés pillanatával kezdődik, és az értelmiségiek életéről, valamint az atomenergia békés célokra való felhasználásáról szól. Az eszméi mondanivaló pozitív értékelése mellett a szerző ezúttal bővebben foglalkozik a mű művészi jegyeivel. Ribakról mint érett íróról ír. Megjegyzi, hogy vannak kedvelt művészi eszközei, fogásai, amelyek legtöbbször a művében érvényesülnek: az epikus leírásmód, feszültség teremtése, a szereplők belső monológokkal való jellemzése. Kiemeli, hogy Ribak megszabadult ifjúkori plakátszerűségétől, a dokumentumok száraz közlésétől, tények krónikaszerű felsorolásától, s a cselekményhez stb. fűzött szájbarágó magyarázatoktól. A regényalakok jellemzése pszichológiaiul elmélyültebb, a mű többször, sok problémát vet fel.

A monográfia tartalmazza Ribak 1960-ig megjelent műveinek bibliográfiáját, és felsorolja azokat a nyelveket, amelyekre az író műveit lefordították.

SÁNDOR JUDIT

S. Iosifescu: În jurul romanului (A regényről s ami körötte van.) București [1961] Editura de Stat pentru Literatură. II. bővített kiadás. 235.

S. Iosifescunak, ennek a magyarországi látogatása révén nálunk is jól ismert román kutatónak regényelméleti tanulmányaira azért érdemes felhívni olvasóink figyelmét, mert nem éppen gazdag irodalomelméleti irodalmunk többnyire csak a világnyelveken megjelent műveket tartja számon, s meglehetősen elhanyagolja mindazt, ami körülöttünk, Közép- és Kelet-Európa szomszédos népeinél történik. Pedig Iosifescu tanulmányai is azt bizonyítják, hogy éppen a hasonló társadalmi és tudománytörténeti körülmények közt született munkák eredményei igen gyakran eleven hatással szólnak hozzánk innen, a közvetlen közelből, szinte megismételve az ókori mondást: „Tua res agitur”.

A kötetet általános műfajelméleti körkép nyitja meg. Iosifescu e cikkében rövid történeti visszatekintést ad, majd határozottan és bátran szembehelyezkedik — főleg román vonatkozásban — mindazokkal, akik mint az egykor Budapesten is megfordult M. Dragomirescu és követői (I. Máháirescu stb.) a műfaji beskatulyázást valóságos skolasztikus szenvedélyévé fejlesztették, s hiedelmeik szűk körébe zárkozva, csálhatatlannak tetsző biztonsággal állítottak fel műfajokat, „alműfajokat” és mindenféle kritériumot például a „remekművek” kiválasztására. Iosifescu azonban gondosan elkerüli az ellenkező véleletet is; nem mond le teljesen a műfaji besorolásról, de hangsúlyozza, hogy a modern műfajelmélet már „nem normatív jellegű és nem kíván a jövő fejlődés útjába korlátokat állítani” (29). A műfajok változnak és természetesen bomlászerű jelenségeket is mutathatnak; ilyennek tartja Iosifescu Ionescu drámakoncepcióját is (a Nouvelle Revue Française, 1960. évi februári számában közölt nyilatkozata alapján, vö. 28), viszont nem tagadja, hogy például a műfajok egymásra hatásából szerencsés új ötvöződések keletkezhetnek s ezzel kapcsolatban többek közt Roger Martin du Gard dramatizált regényére, *Jean Barois*-ra hivatkozik.

A könyv második fejezetében Iosifescu, — egyértelműen más kortásaival — a regényt „proteuszi műfajnak” nevezi (30 kk.), mindjárt hozzáteszi azonban, hogy erről a „Proteuszról” efféle általánosító kijelentésekkel semmi újat még nem mondunk (76). Iosifescu óvatosan tartózkodik mindennemű tömör meghatározástól; hangsúlyozza viszont a regény egész műfaji fejlődésének belső összefüggéseit, továbbá meg-

kísérli olyan műfaji jegyek összeállítását, amelyek együttesen mégis szinte definíciót nyújtanak. A regény legalapvetőbb jegyének sajátos rugalmasságát tartja, vagyis azt, hogy nagy szabadsággal szívhat föl magába lírai és drámai mozzanatok. Ehhez kapcsolja a regény életszerűségét, a líra feltétlenül az élet szublimált, esetleg sűrített képét adja, a regény viszont sokszor úgy hat, mint magának a felidézett eseménysorozatnak hű tükrörképe. Innen a regény és az önéletrajz közti keveredés annyiszor felmerülő lehetősége is. További vonás a regénynek szónoki emelvényhez („tribuná”) hasonlítható szerepe; a *Háború és béke* filozófikus jellegű kitérései is úgy hatnak, mint a mű szerzetének feltétlenül szükséges elemei. Negyedik fontos vonású Iosifescu a modern regény fokozódó olvasmányosságát említi; noha még napjainkban is a hős olykor első személyben fordul az olvasóhoz, a verbális jellegnek efféle előtérbe nyomulását nem tarthatjuk általánosnak. Sokkal elterjedtebb az epikus és dramatikus részek váltakozása, amint az már a múlt században is szokásos volt. E négy főjegyén kívül Iosifescu hajlékony előadásából persze másokat is kielemezhetünk; többek közt azt a rokonszenves vonást, hogy a román szerző nem követel mindenáron pozitív hőst, hanem — annak ellenére, hogy a tűzba csapó „hamletizálást” modorosnak, sőt esetleg tematikailag károsnak véli — elismeri a mai társadalomban is Hamlet-típusú alakok ábrázolásának lehetőségét, hiszen éppen ezek illusztrálják legjobban az átmenet bonyolultságát és nehézségeit (70).

Rokonszenves az a magatartás is, amelyet Iosifescu a regényhős jellemének alakulásával kapcsolatban elfoglal. Akárcsak másikon Tudor Vianu, ő is igyekszik átmenteni a modern szocialista regénybe azt a gazdag jellemábrázolási technikát, amelynek egyik csúcsát a *Les Thibault*-ban (118—9), a másikat pedig Alekszej Tolsztojnál találja meg (127). Tiltakozik azonban valamiféle „neoklasszicizmus” ellen, mivel félti — elsősorban hazája új irodalmát — az egyszerű másolástól, „amely semmiesetre sem lehet hódolat senki előtt”. Az új regényalakoknak művészileg hiteleseknek kell lenniük, tükrözniük kell a körülöttük hullámzó változó világot, egyszersmind pedig „azáltal kell szilárdan állaniuk a lábukon, hogy magukban hordozzák a korábbi művészi alkotások tapasztalatait, s mégis új értelmezést, új művészi megfogalmazást jelentenek” (132).

Iosifescu irodalomfelfogásában kétségtelenül vannak a szó legjobb értelemben

vett klasszicizáló vonások; örvendetes, hogy — ismét minden leekéztető szigorúság nélkül — felemeli szavát a regény kompozíciójának védelmében (133 kk.). Mint más fejezetekben, ismét kissé szigorúnak mutatkozik az énrégénnyel szemben (155), viszont nagy megértéssel fogad — ha csak nem merő formalizmusról van szó — jóformán minden kísérletet, amely az „egyes irányú” kronológia felbontására törekszik (példái ugyan már nem a legmodernebbek: Proust, Virginia Woolf, Huxley, vö. 149).

Érdekes fejezetben (157 kk.) polemizál Iosifescu R. Caillois-val (*Puissances du roman*, Marseille, 1942) és E. Muir egy munkájával a regény szerkezetéről (*The Structure of the Novel*, London, 1946); világosan kiderül e rövid fejtegetésből is, hogy bármely túlságosan szimplista szempont — így a regényszereplők száma szerint való osztályozás (!) vagy a jellemregény és a „korszakregény” szembeállítása — szükség-szerűen elégtelen, mivel képtelen a művészi szerkesztésmód mélyebb megragadására.

Nagy érdeklődésre tarthat számot az a rész (180—198), amelyben Iosifescu a modern regényben tapasztalható különböző hatásokkal, így a riport és a regény kapcsolatával, illetve egy forgatókönyvszerűen komponált modern román irodalmi alkotással (Al. I. Ștefănescu: *Ne fűss egyedül az esőben*) foglalkozik. Iosifescu a fáradhatatlan kereső szemével nézi az efféle kísérleteket; szemléletének belső dinamikája egészséges ellentéte mindennemű dogmatizmusnak.

Két tartalmas fejezet foglalkozik a román regény múltjával és jelenével. Az első főleg társadalomtörténeti okokkal magyarázza, miért alakult ki oly későn a román regény; Iosifescu a modern fejlődés előfutárait, D. Zamfirescu és Slavici után, századunk első évtizedében fedezi fel (Sadoveanu *Hervadó virág* 1906 stb.). A második cikk voltaképpen D. Micu ismert könyvének (*A mai román regény*, 1959) kritikájából nőtt ki az aktuális problémák széleskörű sereg-szemléjévé; érdemes kiemelni e még most is vázlatos áttekintésből azt a gondolatot, amellyel az egész tanulmánykötet zárul. Iosifescu ebben a zárórészben saját kora regényíróitól — „a ma már csak tehet-ségtelen kezdőknél vegetáló sematizmus” (234) helyett — elsősorban gyöngéden árnyalt lélektani elemzést kíván mégpedig teljes összhangban a korábbi tapasztalatok egész gazdagságával. A korszerű realista művésznek legyen egyénisége, íróársaitól különböző arculata és magatartása; ennek megfelelően éljen az ábrázolásmód minden eszközzel, tehát az elemzéssel éppen úgy, mint a közvetlen megfigyeléssel. Iosifescu

igen helyes fogalmazása szerint: „a látó-határnak bárminő leszűkítése egyenesen összeférhetetlen a szocialista realizmus igazi perspektíváival” (235).

GÁLDI LÁSZLÓ

Tudor Vianu: Studii de literatură universală și comparată (Világirodalmi és összehasonlító irodalomtörténeti tanulmányok.)

II. kiadás. Bukarest, (1963), Editura Academiei R. P. R. 664 + 3 számozatlan lap.

A román tudományos élet egyik legtermékenyebb vezéregyénisége T. Vianu akadémikus, a bukaresti egyetem tanára, akit budapesti előadásai révén immár nálunk is jól ismernek; alapvető fontosságú tanulmányai közel 40 éve jelennek meg szakadatlan sorozatban, s az, hogy stilisztikai-poétikai téren, valamint az irodalmi nyelv történetének kutatásában a mai Románia nemzetközi vonatkozásban is előkelő helyet vívott ki magának, elsősorban T. Vianu érdeme. *Ne feledjük azonban, hogy Vianu működésében kora ifjúságától kezdve összeforrt a költő és a kutató; jelen tanulmány-, illetve esszégyűjteményének is az biztosít szuggesztív jelleget, hogy a legkülönbözőbb irodalmi jelenségeket nem csupán egy rendkívül olvasott és nagy mesterek iskolájában formálódott tudós elemzi és összegezi, hanem az irodalom életét mintegy belülről érzékelő alkotó is, akinek hatalmas távlatokat átfogó intuíciója kitűnően egészíti ki az akribiát s való-sággal szárnyakat ad a filológiai aprómunkának.

Vianu legújabb tanulmánykötetének egész első fele — *Az ókor és a Renaissance* című többrészes freskótól egészen egy színes Malherbe-portréig — voltaképpen a humanizmus és a Renaissance dicsérete azzal a nyilvánvaló céllal, hogy e korok legjobb hagyományai egyetlen percre se halványuljanak el, hanem, éppen ellenkezőleg, szüntelenül termékenyítsék meg születő új világunkat. Vianu Renaissance koncepciója a középkor és a felderengő újkor határán álló Danteban gyökerezik, akinek szellemét már itt, majd később — így például Gh. Cogbuc remek Dante-fordításával kapcsolatban (597—600) — újra meg újra felidézi. A humanista törekvések három fő mozzanatának (vö. 27 kk.) a kritikai érzék felébredését, a *homo faber* dicsőítő új s többek közt campanellai ember-fogalmat és az ókori materialista

* Lapzártá után kaptuk a szomorú hírt, hogy Tudor Vianu akadémikus elhunyt. Munkásságának méltatására számunk végén vissza térünk.

világsszemlélethez való visszatérést tekint; az utóbbi törekvés megnyilvánulásait — a Pokol X. éneke (Danténak Epikurosszal történt találkozása) alapján — már Dante korában, sőt az ezt megelőző időben véli fölfedezni (32—3). Az antik materializmus hatásával magyarázza Giordano Bruno filozófiájának gyökereit, s ugyanezen fejezetben egyszerre — igen szellemes fordulattal — visszakanyarodik az irodalmi szintézis területére, hiszen Giordano Bruno egyik művével (*Gli eroici furori*) veti össze a világűr titkait kutató s egyenesen az űrben lebegő költő alakját (vö. Milton, V. Hugo, Eminescu), aki természetesen a kutatásban immár semmiféle korlátot el nem ismerő emberi szellemet szimbolizálja (34).

Nagyon érdekes fejezetet szentel Vianu (*Az ókori realizmus kezdetei* címen, 39 kk.) E. Auerbach méltán híres *Mimesis*-ének (1946; 2. kiadás 1959). Vianu elfogadja ugyan Auerbach koncepciójának számos alapítéletét (így a realizmus stilisztikai követelményeire vonatkozót¹); sajnálja azonban, hogy a világhírű szerző nem szentel nagyobb figyelmet a társadalmi háttér érzékeltetésének, s irodalmi vonatkozásban sem fejlődésfolyamatot mutat be, hanem csupán eredményeket, kimagasló művészi megvalósulásokat. Nagyon elgondolkoztató az a részletesebben ki nem fejtett megjegyzése is (42), hogy a realista törekvésekkel évszázadok óta párhuzamosan fejlődtek bizonyos antirealista irányzatok is; Vianu ilyennek tartja a középkori lantosok *trobar clus*-ját éppen úgy, mint a francia *rhétoriqueur*-ök korszakát, a spanyol *cullismót*, az angol *euphuismot*, a francia *préciositét* s végül a szürrealizmust, mindezen mozgalmakban kifejezetten arisztokratikus és népellenes mozzanatokot keresve (i. h.). Az „antirealizmus” története valóban beható vizsgálatot érdemelne, de nagy kérdés, szabad-e valamennyi felsorolt irányzatot ugyanazokkal a jelzőkkel illetnünk; a *trobar clus* ugyanis közvetlenül hatott magára Petrarcára, a sokszor polgári származású *rhétoriqueur*-ök virtuozitásának úttörője az ugyancsak plebejus Rutebeuf, s hogy csak még egy példát említsünk, Garcia Lorcánál még a szürrealista hatású kép-játék mögött is rendszerint ott villog a spanyol népköltészet nyilvánvaló ihletése (aminthogy — Ady tanúsága szerint — nincs éles határ az irodalmi és a folklorisztikus szimbolizmus közt sem!). Íme

Vianunak egy olyan lapja, amely egy nagyon fontos kérdést inkább csak felleve-tett, mintsem megoldott, s amelyből valóban nyílt mered a további kutatók elébe.

A világirodalom nagy remekeinek elemzése közt Vianunak arra is jut ideje, hogy érezhető kedvteléssel időzzön el az ófrancia irodalomnak szinte páratlan gyöngyszeménél, az Aucassin és Nicolette sorsát oly gyöngéden feltáró „chante-fable”-nál. Szerzőnk ezúttal a középkori társadalom rétegeződésének rajzát keresi ebben a verses részekkel tarkított széphistóriában, s joggal fedez fel benne olyan vonásokat, amelyek mintha már egy új világra, a humanizmus és a parasztmozgalmak eljövendő korára utalnának (56).

A kötet több Shakespearé-tanulmánya közül elsősorban azt szeretnők kiemelni, amely Shakespearé-t mint a Renaissance költőjét idézi föl (57—69). Ebben az esszében Vianu — kissé a taine-i „milieu” és „moment” szellemében — megismétli Burekhardt kérdését: Mi lett volna Shakespearé-ból egy spanyol alkirály vagy a római Szent Officium árnyékában, avagy akár saját hazájában valamivel később, az angol forradalom korában? Vianu e gondolatmenetet folytatva hozzáteszi: „Shakespearé szellemi helyzetét az a maga nemében páratlan pillanat határozta meg, amikor, az anglikanizmus megjelenése következtében, a katolicizmus már elvesztette pozícióit s amikor a puritanizmus még nem vette be azokat. Ebben az aránylag szabad szellemű pillanatban jelenthetett csak meg egy olyan széles látókörű és olyan mély intuitív emberismerettel rendelkező egyéniség, aminő Shakespearé.” (68) Shakespearé pszichológiai ábrázoló-készségét Vianu csupán a Dosztojevszkijével meri összemérni (65); nem feledkezik meg azonban arról sem, hogy a nagy angol hőseiben egy adott történelmi kor tükröződését lássa, s ezért mondja az igazságot kereső Hamletről — akit egyébként igen szuggesztívan hasonlít össze a szintén igazságot nyomozó Oidipusszal — : „Hamletet az igazság pátosza teszi renaissance-alakká.” (97)

Vianu több eredményes kirándulást tesz a spanyol irodalom s különösen a „Siglo de Oro” területére. Joggal láthatunk ünnepi megemlékezést a szép Cervantes-esszében (ennek, valamint a többi tanulmánynak keletkezési idejéről, valamint első közléséről sajnos semmiféle jegyzet nem tájékoztat!); a legértelmesebb spanyol vonatkozású cikk azonban kétségtelenül az, amelyet Vianu — mintegy Eminescu *Glosszájának* világirodalmi háttéréül — a „theatrum mundi”- koncepciónak szentel. Ezúttal a jeles román szerző, mutatig

¹ A példa, Auerbach nyomán, ismét Dante; az első közt volt, aki „fenséges” (admirabile) témát az egyszerű nép nyelvén mert elmondani; ezért is lett, saját vallomása szerint, művének címe *Commedia*, amelyhez csak Boccaccio töldotta a *divina* jelzőt (48).

mutandis, olyanféle feladatra vállalkozott, mint egykor A. Farinelli, a *La Vita è un sogno* című híres tanulmány (1916) szerzője: végigkísérni a legkülönbözőbb irodalmakban a „theatrum mundi”-felfogás igen változatos s nálunk elsősorban barokknak tartott megnyilatkozásait. A látókört Vianu tanulmánya sok tekintetben kiszélesíti; utal egyrészt e hasonlat antik gyökereire, másrészt továbbélésére Voltaire-nél, Rousseau-nál, majd annál a 18. századi filozófusnál (Oxenstiern), akitől francia és román fordításokon át végre Eminescu-hoz került. Tegyük mindehhez hozzá, hogy a nagy román költő nem feledkezett meg e téma „spanyolosságáról” sem: talán ezért foglalta éppen „glosszába”, vagyis egy jellegzetesen spanyol versformába, amelyet Európa-szerte főleg a német romantika népszerűsített.

Nem feledkezik meg Vianu, akit már értékeltünk mint a dantei humanizmus méltatóját, Olaszországról a továbbiakban sem; tele olasz utalásokkal vázlatos, de a lényegre világító tanulmánya Rabelais művészetéről (116–122), s igen fontos olasz vonatkozásban az a cikk, amelynek címe: *Szabadság és humanizmus az olasz irodalomban* (137–148). Ez az esszé az olasz szabadságesszmét joggal eredezteti Dantétól (utalással a Sordello-epizódra), majd Petrarca Itália-ódáján keresztül Leopardiig, sőt Gramsciig vezet tovább, s a nagy irodalmi példák hátterében sorra megjelenik az olasz szellemi múltnak jóformán minden világtörténelmi jelentőségű alakja. E kitűnő szintézis olvasásakor joggal merül fel bennünk az igény: addig is, amíg Vianu tanulmányai valamely világnyelven lesznek olvashatók, miért ne jelenhetnék meg belőlük magyarul ha nem is teljes kiadás, de legalább bő és sokoldalú válogatás? Öröndetesen bontakozó összehasonlító irodalomtörténeti kutatásaink számára e kötet egyszerre lenne forrásmunka és módszertani példaadás.

A XVII–XVIII. század francia irodalmára vonatkozó fejezetekből kiemelkedik egy szinte önálló könyvbe kívánczoló Voltaire-tanulmány (165–214); ennek bevezető része — természetesen utalással arra, amit La Bruyère jegyzett föl a XVII. századi francia paraszt valóságos állapotáról (166) — tömör és megrázó kép a Napkirály és XV. Lajos korának mély társadalmi ellentmondásairól. Voltaire életregénye e 80 oldal, amely módszer tekintetében joggal hasonlítható Vianuféleségének, Elena Vianunak Racine- és Delacroix-könyvéhez: mindegy szintézisekben egy-egy nagy író vagy művész pályája egyszer-mind példázat egy egész kort illetően, de persze anélkül, hogy a zseni egyéni-

sége és egyszerűsége a logcsekélyebb mértékben is elhalványodnék. Vianu kezében ez a komplex módszer rendkívül hajlékony eszközzé válik; ennek segítségével domborodik ki Voltaire kamaszkori kiábrándulása a jezsuita oktatási módszerből s a *Henriade* aktualitása (a tolerancia dicsérete egy fölötté intoleráns korban, a nantes-i ediktum eltörlése után!) éppen úgy, mint XII. Károly és Nagy Péter voltaire-i portréjának mesteri elemzése. Az előítéletek ellen fáradhatatlanul küzdő Voltaire-re emlékezteti Vianut a nagy írónak Adrienne Lecouvreur halálára írt elégiája; valóban érdemes elgondolkodni azon, hogy az Egyház még 1730 körül sem volt hajlandó a színészeket végtisztességben részesíteni. Rendkívül érdeklik szerzőnket Voltaire román kapcsolatait, elsősorban Antioh Kantemirrel, aki, az Oroszországba menekült román fejedelmi Cantemir-család sarja lévén, az orosz főnemességbe emelkedett, neves orosz költő lett és a cár párizsi nagykövete. Antioh elküldte Voltaire-nak atyja, Cantemir Demeter latinul írt történelmi művét, mire Voltaire hosszú levélben válaszolt s részletesen kifejtette elgondolásait a kelet-európai történelem számos kérdéséről (186–8).

Ugyancsak itt, a Voltaire-tanulmányban nyilatkozik meg Vianu élénk érdeklődése az irodalmi nyelv és stílus minden kérdése iránt. Egy előbbi fejezet talán túlzott nyomatékkal méltatta a francia irodalmi nyelvet oly szigorúan szabályozó Malherbe érdemeit (159–164); most azonban, Voltaire akadémiai székfoglalója kapcsán (189–90), Vianu egyenesen a romantikusok előfutárát fedezi fel abban a Voltaire-ban, aki már 1745-ben nyíltan bírálni merte a klasszikus nyelvhasználat merev kötöttségét. „Hogyan fordítsuk le, mondta Voltaire ez alkalommal, például a *Georgicont* egy olyan nép nyelvére, amelynek művelt városi rétegei az egyszerű falusi munkáról már szinte teljesen megfeledkeztek s mindenestre lenézéssel viseltetnek iránta?”

Vianu egyik fő kutatási területe, a klasszikus német irodalom felé vezet át egy vázlatosabb, de fontos tanulmány Rousseau németországi fogadtatásáról (215–21). Különösen a *Les rêveries d'un promeneur solitaire*-ből inspirálódó Goethéről olvashatunk itt tanulságos megjegyzéseket; talán még Faust egyik híres felkiáltása is („Verweile doch, du bist schön!...”) kapcsolatba hozható Rousseau elmélkedéseivel (219), bár természetesen könnyen gondolhatnánk „elemei egyezésére”. Goethével 4 tanulmány is foglalkozik; egyet közülük (*Faust*) a szerző némi válto-

tatással mintegy tíz éve a szegedi egyetemen is felolvasott. Külön tanulmány foglalkozik Goethe egyéb drámáival, s egy másik a világirodalom goethei fogalmával.² Vianu az utóbbiban Fritz Strich ismert felfogásából indul ki (*Goethe und die Weltliteratur*), de még mélyebb és embe-
 ribb üzenetet olvas ki abból a *Weltliteratur* című versből, amelyet saját kitűnő fordításában közöl románul (280). „Lasst alle Völker unter gleichem Himmel Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreuen” — olvassuk a vers végén, és szinte nem is csodálkozunk, amikor a Goethének szentelt fejezetek után egy zenei vonatkozású következik (*Beethoven a művelődés történetében*, 283—294) végén a IX. szimfónia kórusának hasonló szellemű méltatásával. Hadd jegyezzük meg — ismertetésünk szükségszerű elnagyoltsága ellenére — hogy Vianu zeneesztétikusnak is kitűnő; megfigyeléseinek finomsága sokszor egyenesen a Romain Rolland-éra emlékeztet.

Már terjedelménél fogva is (295—396) külön könyvbe kíváncsok rész Schiller életművének nem egyszer lírai hevületű és Vianu szép saját versfordításaisal tarkított bemutatása, az egész tanulmánykötet másik tartópillére. E Schiller-esszé előszava fogalmazza meg legpontosabban az egész kötet rendeltetését: Vianu, az egykori tübingui diák, felelveníti magában a külföldi tanulmányai során összegyűjtött „gondolatokat és ösztönzéseket”, mégpedig „azzal a céllal, hogy mindezt a szocializmus építésének szolgálatába állítsa” (295). A könyv s benne ez a Schiller-tanulmány tehát valósággal híd a század első negyedének tudományos gondolkodásától a jelen felé.

Nincsterünk Schiller olykorszinte regény-szerűen színes életrajzának részletes méltatására; kétségtelen azonban, hogy az egész tanulmány „raison d'être”-jét legjobban a következő sorok világítják meg: „Schiller mindig a szabadság költője volt. *Don Carlos*-ban a spanyol infáns szabadságot kér Németalföld népei számára. *Wallenstein*-ban a főhős a cseh városoknak ígér vallás-szabadságot. *Az orléansi szűz*-ben Jeanne d'Arc kivívja az egész francia nép szabadságát. Végül *Tell Vilmos*-ban maga a nép jelenik meg szabadságharcra vívódásai közt; e harcot nem az idegen elnyomás ellen folytatja, hanem ama igazságtalan belső rend ellen, amelyet sikerül is megdöntenie.”

² Vö. „A világirodalom fogalmának kialakulása” c. tanulmánnyal (397—420), amely Goethén kívül Voltaire és Laharpe elgondolásaival foglalkozik; ugyancsak e fejezetbe van beleolvasztva — nem éppen szerencsés módon — egy hosszabb fejtegetés Shakespeare európai recepciójának kezdeteiről, Voltaire-tól-Lessingig. Nyilvánvaló, hogy a Shakespeare-kérdés teljesen önálló tárgyalást érdemelt volna.

(385) Vianu figyelmét azonban nemcsak a drámáiról Schiller köti le, hanem a költő is (hadd említsük ezzel kapcsolatban a *Die Kunst des Augenblickes* c. költemény remek fordítását: 387) és nem utolsósorban az ember, akit az egykorú beszélgetések, naplók egész sora annyira az olvasó közelébe hoz, mint Thomas Mann híres elbeszélésében (*Lotte in Weimar*) az öregedő Goethe weimari világát. A tanulmányt érdemes lenne egyébként idővel egy új fejezettel kiegészíteni, mégpedig Schiller román utóéletéről, hiszen ismeretes, hogy maga Eminescu is mennyit köszönhet a legnagyobb német szellemek egyikének. Sajnálatlalt hiányoljuk egyelőre a felhasznált forrásanyag felsorolását is; az esszészerű eleganciának a források „elbujtatása” sajnos eléggé gyakori következménye.³

A XIX. és XX. századi fejlődésre vonatkozó tanulmányokat csupán tárgykör szerint tudjuk röviden összefoglalni; sok köztük a kongresszusi vagy más alkalomra írt előadás, ünnepi megemlékezés. Összefoglalóan négy nagy területet lehet megkülönböztetni. A már fentebb elemzett német vonatkozású cikkekhez kapcsolódik egy rövidebb Heine-tanulmány (421—36), társadalomtörténeti vonatkozásban Lukács György nézeteinek felhasználásával. Francia vonatkozásban legterjedelmesebb a Stendhal-tanulmány (*Stendhal eszmévilága*, 437—82); emellé sorakozik a *Hugo művészete* című (493—9), amelyben végre ismét megszólal Vianu mint stílustörténész is, továbbá egy harmadik, *Anatole France*-ről (501—512), amely nagyon helyesen emeli ki a france-i magatartás haladó vonásait Új, de nem meglepő mozzanat Vianu tájékozódásában — elvégre a bukaresti egyetem világirodalmi tanszékén működő professzornak írásait olvassuk! — az orosz irodalom néhány nagy klasszikusának beható méltatása. Legsikerültebbnek kétségtelenül az első kettőt kell tartanunk (*Tolsztoj történelemszemlélete* a „Háború és béke”-ben: 513—529; *Dosztojevszkij*: 531—546); sokkal részletesebb kifejtést érdemelt volna, már tárgya fontossága miatt is, a harmadik cikk (*Gorkij etikája és esztétikája*: 547—553).

A tanulmánykötet legnagyobb részében Vianu mintha szándékosan kerülte volna a különböző témákhoz fűzhető román vonatkozások részletesebb feltárását; csupán a könyv utolsó 60 lapja tanúskodik arról a páratlan gazdagságról, amelyet a szerzőnek pusztá problémalátása, kérdésfelvetése a román irodalommal kapcsolatban is elárul. Az első idevágó tanulmány

³ E hiányon alig segít a tárgymutató; mindenesetre nehéz belőle a Schillerre vonatkozó munkákat Humboldt, Strich stb. neve alatt összekeresgelnünk.

ismét az antik örökséghez kanyarodik vissza: ez, a wittenbergi renaissance-kongresszusra (1959) készült előadás, az ókori hagyományok román irodalmi recepciójával foglalkozik (sajnos mellőzve a kérdés erdélyi, pontosabban magyar — román vonatkozásait). Több tanulmány központjában Eminescu alakja áll:⁴ *Eminescu és Shakespeare* (555—57), *Madách és Eminescu* (569—77), *Az antik Görögország képe Eminescu „Memento mori”-jában* (579—88). Számunkra természetesen a második tanulmány a legerdekesebb;⁵ örvendetes, hogy Vianu fontos összehasonlító jellegű esszéje immár magyar fordításban is hozzáférhetővé vált s bizonyára további hozzáférésekre ad majd alkalmat.

Érdekes kísérlet a legjobban román prózaírók egyikének, I. L. Caragialénak világirodalmi szemszögből történő méltatása (589—92), s műfajtörténeti vonatkozásban is jelentős egy Utrechtben, 1961 augusztusában tartott előadás: *Tudor Arghezi s az európai líra megújulása* (593—6). A közvetlen élmény meggyőzősége tetszik át a G. Coșbucról szóló visszaemlékezésen (597—600); Coșbuc nagy műgonddal készült eredetjes Dante-fordítása végre abban a megbecsülésben részesül itt, amelyet régóta megérdemelt.

Nem lenne megközelítően sem teljes beszámolóink, ha nem emlékeznénk meg végül arról a Budapesten, 1955-ben tartott előadásról, amely *Világirodalom — nemzeti irodalom* (601—607) címen Vianu-nak talán egyik legbensőségesebb vallomása. Ez a Voltaire, Goethe és Schiller együttes örökségén nevelődött nagy tudós saját kijelentése szerint a bukaresti egyetemen tartott világirodalmi előadásait egy nagy cél szolgálatába állította: „megerősíteni hallgatóiban a világ kulturális egységének tudatát” (607). Hiszünk és reméljük, hogy fokozatosan egyre több tudós áll minden országban ennek az eszménynek szolgálatába; őszinte örömmel kívánunk tehát Tudor Vianu rendkívül sokoldalú és művészen megírt tanulmánykötetének harmadik kiadást nemcsak románul, hanem valamely világnyelven is.

GÁLDI LÁSZLÓ

Dömötör Tekla: Az újkori színjátszás kialakulása Kelet-Európában Színháztörténeti Kiskönyvtár, 13. sz. Bp., 1963. Színház-tudományi Intézet. 86.

Kelet-Európa sajátos kulturális, illetőleg irodalmi fejlődéséről és a fejlődés részletkérdéseinek kutatása az 1962. októberében

⁴ Érdemes megjegyeznünk, hogy Vianu a Bukarestben most készülő Eminescu-szótár szerkesztője volt.

⁵ E témával a *Memento mori* első közlése alkalmával, e sorok írója is foglalkozott.

lezajlott budapesti összehasonlító irodalomtörténeti konferencia után kapott újabb, minden eddigi próbálkozásnál nagyobb lendületet. Egymás után látnak napvilágot azok a munkák, amelyek Európa e részében az irodalmi fejlődés jellegzetes, a nyugat-európaiól eltérő törvényszerűségeit igyekeznek bemutatni. Az előttünk fekvő füzet bibliográfiai jegyzetei (78) arról is beszámolnak, hogy a Színház-tudományi Intézet két vitautást rendezett a kelet-európai színjátszás kialakulásának kérdéséről. Meggyőződésünk, hogy ez a kezdeményezés szervesen kapcsolódik a magyar művelődés-, illetőleg irodalomtörténetírás más hasonló akcióihoz.

Dömötör Tekla tanulságos, valamennyi érdeklét nemzet-kutatói számára nélkülözhetetlen munkája tulajdonképpen az említett két vitautás anyagának összefoglalása. A kelet-európai (görög, román, délszláv, magyar, szlovák, cseh, lengyel, orosz és részben bolgár, finn) színjátszás fejlődésének vázlatos, tömör, de igen áttekinthető, konkrét példákkal illusztrált s meggyőző vázlatát adja a középkori kezdetektől fogva egészen a „nemzeti színházak” XIX. század kialakulásáig. Rámutat, hogy egész Európa színjátszása a klasszikus ókorban a kelet végekről: a görögöktől indult ki; e hagyomány a modern életforma kialakulásának idején mégis inkább Nyugat-Európában élt tovább, keleten egy időre elsovadt, hogy azután „nyugati közvetítéssel és néhány évszázados késéssel” (10) jusson vissza hozzánk. A kelet-európai színjátszás kezdeteinél, illetőleg gyökereinek bemutatásánál a népi hagyomány érvényesülésének és egészen napjainkig tartó hatásának éppen olyan részletes, alapos bemutatását kapjuk, mint ahogy a középkori vallásos színjáték sajátos kelet-európai formáival is megismerkedhetünk.

Mégis, az a fejlődési folyamat, amely a színpadi műfajok fejlődését Európa e részében valóban jellegzetessé, más európai nemzetek színjátszásával szemben önállóvá tette, a reneszánsz s a barokk korszakában indult el. A részben klasszikus, részben nyugat-európai ösztönzésre kialakult drámai irodalom nem járt együtt a polgári színjátszásnak a Nyugat-Európához hasonló fellendülésével. Ennek Dömötör Tekla szerint is a kelet-európai népek sajátos társadalmi fejlődésében van meg az oka. „A kelet-európai országokban még évszázadokon keresztül feudális vagy félf feudális államrend marad fenn s a városi polgárság számcsúszu, gazdaságilag és kulturálisan sem olyan jelentős tényező, mint Nyugaton.” (26) A reneszánsz korszak lengyel, magyar délszláv, cseh és egyéb drámatermésének a tömör fogalmazás ellenére is alapos elem-

zése után a barokk színpad bemutatását kapjuk: meggyőzően illusztrálja a fenti idézetet, hogy a XVII. és XVIII. század kelet-európai színjátszása a főúri és nemesi kastélyoknak, udvarházaknak, a jezsuiták és más szerzetesrendek, valamint a protestánsok iskoláinak légkörében alakult ki. Igen érdekes, amit Dömötör Tekla az orosz jobbágyszínházokról ír. Egyedül az oroszoknál és a lengyeleknel lehetünk a párizsi és a bécsi színpadi kultúrával rokon jelenségnek tanúi: „a XVIII. században az orosz és a lengyel színjátszás kialakításában is maga az uralkodó játszik fontos szerepet” (55). Sajnáljuk, hogy a szerző nem mutatta be ennek a jelenségnek a XIX. századra, a modern polgári (nemzeti) színpadra kiható következményeit. Azt sem hangsúlyozza eléggé, hogy Szaniszló Ágost uralmának bukása, Lengyelország újabb felosztása után a XIX. századi lengyel fejlődés a többi kelet-európai néphez mutat hasonló képet; de még jobban hiányoljuk annak a megállapítását, hogy a cári színház működése következtében az orosz színház és az orosz dráma legújabbkori fejlődése eltér a lengyel, cseh, szlovák, magyar, délszláv stb. fejlődéstől és sokkal hamarabb, sokkal nagyobb átütő erővel tud feltörni a világirodalom színvonalára.

Rendkívül nagy kár, hogy Dömötör Tekla szép tanulmányában a XIX. század fejlődésének bemutatása a legvázlatosabb. Az előző korszakokhoz kapcsolódva jól tapint rá a lényegre: a színjátszás ekkor Kelet-Európa népeinél a nemzetnévelés folyamatában játszik igen jelentős szerepet, s mint fontos tényező vesz részt az elnyomó (gyarmatosító) idegen hatalom ellen és a polgárosodásért vívott kettős harcban. S ha szót is arról, hogy a kelet-európai fejlődés éppen e ponton tér el a nyugatitól a legjobban, ha gondolatébresztő módon hangsúlyozza is, hogy Kelet-Európa népeinek éppen ezért sokkal hamarabb van „nemzeti színházuk” mint a nyugat-európaiaknak, szükségesvé válik mégsem teszi lehetővé, hogy a jelenség minden fontos következményét le tudja vonni. Például nem mutat rá eléggé szemléletesen, hogy amíg nyugaton a dráma és a színház a polgári fejlődésnek, a nagyvárosok mint kulturális központok kialakulásának *terméke*, addig nálunk fordított a fejlődés: itt a nemzet felszabadulásáért és polgárosodásáért harcoló színházszervezők és írók azért teremtik meg, hogy a modern élet kereteinek, a városi életnek a kialakulását *elősegítse*.

Dömötör Tekla éles szemmel látja, hogy a sajátos kelet-európai társadalomtörté-

neti előzmények következtében az új, nemzeti (polgárosuló) színházat sem a polgárság alkotja meg; irányítását csak később, a XIX. század közepétől (egyes kelet-európai népeknél csak a XX. század elejétől) kezdve veszi át. Bemutatja, hogy a színház a francia s a német felvilágosodásban lett „elsődrendű jelentőségű nevelő és politikai eszközzé” (66) s hogy az anyanyelvi színjátszás jelszava is a német felvilágosodásból kerül át Kelet-Európába. De úgy véli, hogy itt a drámát, mint nemzetnevelő eszközt elsősorban a nemesség állítja sorompóba a polgárosodásért vívott harcban; nem veszi tekintetbe azt az érdekes társadalomtörténeti tény, amelyet I. Tóth Zoltán állapított meg először s amelyet e folyóirat 1962. 4. számában (474–477) mi próbáltunk meg Kelet-Európa kulturális fejlődésére alkalmazni. Két nemzetfípus él ezen a területen a XIX. század elején: van, ahol a középnemesség tölti be a hiányzó vagy gyöngye polgári osztály szerepét s van, ahol egy vékony, nagyrészt erősen az egyházhoz kapcsolódó értelmiségi réteg. A további vizsgálatok feladata lesz megállapítani: megvan-e ennek a következménye az érdekelt nemzetek drámaírási és színjátszásának fejlődésében is? Van-e pl. szerepe abban, amire egyelőre csak magyar–szlovák viszonylatban mutatunk rá, hogy amíg a magyar fejlődésben az állandó (nemzeti) színház megalapítását a vándorszínház intézménye előzte meg, addig a szlovákoknál a vidéki városok működő szintársulatai jelentették a nemzeti színjátszás alapjait?

Még számos érdekes kérdésre hívhatnók fel a figyelmet Dömötör Tekla tanulmányával kapcsolatban. Itt most csak egyet említünk; azt, hogy a „nemzeti”-nek, a XIX. század romantikus-nacionális harcainak bizonyos fokig a színpadon is a barokkban van meg a gyökere.

Ellenvetéseinkkel, kiegészítéseinkkel nem akartuk csökkenteni ennek a jelentős vállalkozásnak az értékét; inkább csak a további kutatás számára akartunk egy-két ötletet adni. Reméljük, hogy ez a vékony füzet alaposan kidolgozott, minden részletkérdésre is kiterjedő monográfiának lesz alapja, amelyben a szerző fejtegetéseinek szövegét itt-ott stílári szempontból is revízió alá veszi.

Dömötör Tekla művét gazdag bibliográfia zárja le. Márcsak ezért is melegen ajánljuk kutatóink figyelmébe.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Илья Николаевич Голенищев-Кутузов:
Итальянское Возрождение и славянские
литературы XV — XVI веков Москва, 1963.
Изд. Академии наук СССР, 416.

„Az olasz reneszánsz és a XV—XVI. század szláv irodalmi” — ez a cím valami „hatáskutató” munkát sejtetne, valójában azonban a szerző, Golenyiscsev-Kutuzov moszkvai professzor, mást és többet ad: a nyugati szláv népek reneszánsz irodalmának teljes áttekintését és értékelését, feltárva kapcsolataikat nemcsak Itália, hanem Németország és Németalföld (Erasmus, Pirckheimer, Hutten, Lipsius stb.) humanizmusával is. A „nyugati szlávokat” nem nyelvészeti értelemben nevezi így a szovjet szerző, hanem az orosz-ukrán tömbtől nyugatra élő szlávokat érti rajta, tehát nemcsak a cseheket és lengyeleket, hanem a horvátokat is. Külön érdekessége a könyvnek, hogy egyik főfejezetében — ennek címe *A humanizmus a magyar-horvát államban* — a Hunyadiak és Jagellók korának magyar—horvát—cseh—lengyel összefüggéseket reveláló reneszánsz-kultúrájával foglalkozik, Vitéz Jánostól Balassi Bálintig. (Bornemisza Péterről sajnos elfeledkezett Golenyiscsev-Kutuzov professzor, s a Balassi-fejezet is kissé vázlatos!)

Az olasz, német, németalföldi, esetenként francia és spanyol kapcsolatokat nem úgy értékeli a szovjet tudós, mintha a szláv reneszánsz irodalom ezeknek a kultúráknak függvénye volna. Sokszor mutat rá arra, hogy néha a szláv világból áramlottak ösztönzések Nyugatra, így az Itáliában letelepedő, horvát-dalmata származású Patrizi, a világhírré szert tett Kopernikus, avagy több délszláv és lengyel humanista történetíró és gondolkodó (Tubero, Kromer, Miechowita, Modrzewski) esetében. A horvát, lengyel, cseh „újlatinisták”, avagy a nemzeti nyelven író horvát Marin Držić és lengyel Jan Kochanowski pedig egyenrangú csúcsai az európai reneszánsz-kultúrájának.

Ezt az európai reneszánsz-kultúrát a szerző — a Sorbonne doktora és hosszú évekig a belgrádi egyetem tanára — saját élményeiből és évtizedek szorgos kutatómunkájából nagyon jól ismeri. Magában a Szovjetunióban is kitűnő munkaeszközöket talált.

Marxista módszerekkel dolgozik, ezért nem meglepő, hogy a nemzetközi reneszánsz-kutatás legbonyolultabb kérdéseiben is világosan lát és bátor ítéletet mond. Elveti azoknak a nyugati tudósoknak nézeteit, akik a reneszánszt teljesen „földoldják” a középkorban, de azokkal a polgári és marxista tudósokkal is vitázik,

akik gyökereit már valahol a XII—XIII. században keresik.

Golenyiscsev-Kutuzov professzor nagyon helyesen nem hajlandó a maga egészében „sötétnek” minősíteni a középkort, látja sajátos értékeit, sőt nyomatékosan figyelemzett a XIII. század egyetemi kultúrájának fontosságára, a reneszánsz századainak mégis csupán a XIV., XV. és XVI. századot tartja. Vitába száll az „eretnek-mozgalmak” túlértékelőivel is. Ezeket a mozgalmakat lényegükben középkori jellegűeknek tartja, magát a reformációt pedig „visszaesésnek a középkorba”. Egyes marxista igényű cseh és lengyel kutatók véleményének élesen ellentmondva, nem hajlandó egyenlőségi jelet tenni a reformáció és a humanizmus közé, sőt a reformációt alapjában antihumanistának, és haladás-ellenesnek tartja. Katolikus felekezeti elfogultsággal aligha vádolhatnók a szovjet szerzőt, egy görögkeleti orosz főnemesi család sarját, aki — mint a könyvből világosan kitűnik — elsősorban a reneszánsz-gondolat szkeptikus, materialista vagy epikureista képtisével rokonszenvez. A „genfi és wittenbergi lelkipásztorokat” azonban nem egyszer a gúnyos elutasítás hangján aposztrofálja, s ezért például a cseh XVI. századot sem tartja „aranykornak”, szemben a Palacký—Nejedlý—Hrabák-iskola véleményével. Itt egyet kell értenünk Golenyiscsev-Kutuzovval, ott azonban már nem, amikor a lengyel kálvinista Rejrlől — aki felekezeti korlátai ellenére is igen nagy író volt! — kissé vázlatos és egyoldalú képet rajzol. A szovjet tudós a „manierizmus” problémáját is fölveti, elsősorban a XVI. század egyes horvát és lengyel íróival kapcsolatban. Nem ártott volna ezen a nyomon továbbhaladni, és külön fejezeteket szentelni egyrészt a horvát, másrészt a lengyel manierizmus kérdéseinek, figyelembe véve e kor képzőművészeti alkotásait is. Vitathatatlan — s erre Golenyiscsev-Kutuzov is utal —, hogy a reneszánsz teljes győzelmét Kelet-Európában csak a XVI. század hozza meg. Nem meglepő, ha ebbe a „reneszánszba” már a manierizmus színei is bele-belejártsanak. Valami sajátos „nyugtalanág” jellemzi ezt a kort: még a manieristának alig nevezhető, esztétikai nézeteiben inkább az érett reneszánsz felő orientálódó Kochanowski is ide-oda vándorol Krakkó, Königsberg, Padova és Párizs közt, s például a Königsberg — Padova-utat háromszor teszi meg, a XVI. század biztonságosnak és kényelmesnek aligha nevezhető utazási viszonyai közt. „Világvándorok” a lengyel, horvát, magyar későreneszánsz más alakjai is, néha szinte már a kalandorság határán,

mint a horvát-dalmát Tranquillus Andronicus (Fran Trankvilin Andreis), vagy a lengyel korai ellenreformáció szenvedélyes tollnoka, Stanisław Orzechowski, aki Wittenbergben tanult, Rómában katolizált, papi pályára lép és harcosan védi a katolicizmust, bár anyja görögkeleti ukrán katekizáció volt és maga Orzechowski is megdőlt! Ilyen és ehhez hasonló pályákból meg lehetne rajzolni a társadalmi, történelmi és egyéni válságok és ellentmondások hálójában vergődő, s innen nem egyszer a kalandok felé kitérő „manierista ember” portréját. Ugyanakkor ezek a pályák a XVI. századi „humanista Európa” széleskörű tudományos és irodalmi összefüggéseit bizonyítják. Varsótól Nápolyig, Lembergig, Madridig futnak a szálak: már csak ezért sem lehet kirekeszteni a szláv reneszánszt az egyetemes reneszánsz körképéből.

A magyar olvasót különösen a Dalmácia, Buda, Prága és Krakkó közt fűződő kapcsolatok érdeklik. Kialakulásuk már a XV. században megindul, s a szovjet tudós eléggé nem dicsérhető érdeme, hogy — a magyar kutatás eredményeinek bőséges felhasználásával — rámutatott egyrészt a magyar humanizmus „szláv hátterére”, másrészt azokra az ösztönzésekre, amelyek a Hunyadiak és Jagellók Magyarországról áramlottak szomszédaink felé. Valóban összehasonlítható igényű szemlélet ez, amely egyik oldalon sem igyekszik erőltetett „kultúrfölényt” kimutatni, hanem a kölcsönösségek és összefüggések feltárására törekszik.

Golenyiscev-Kutuzov professzor ebben az értékes és stiláris szempontból is kitűnően megírt könyvében nemcsak irodalom- és művelődéstörténetet ad, hanem esztétikai elemzést is. Szívesen idéz a tárgyalt írókból, többnyire a saját igen ügyes orosz műfordításában, de nem egyszer latin, olasz, horvát vagy lengyel eredetiben is. Analízisei, megfigyelései majdnem mindig találóak és szellemesek.

Ismertessük végül röviden a könyv felépítését. Egy bevezető-fejezet (5–20) a reneszánsz-kutatás általános problémáival foglalkozik, igen magas elvi és tárgyi színvonalon. Utána a *humanizmus és reneszánsz Dalmáciában* (21–124) című fejezet következik, hat kisebb fejezetre tagolva. A dalmát — horvát XV. és XVI. század egész irodalmi és művelődési spektruma megjelenik előttünk, Dubrovnik, Split, Trogir, Zadar és a többi fontos centrum; szerb — horvát nyelven, olaszul vagy latinul publikáló költők, drámaírók, filozófusok, történészek, azok is, akik Itáliában vagy Európában más részen telepedtek le. Már említettük *A humanizmus a magyar-horvát államban*

(125–168) című, öt kisebb részre tagolt főfejezetet. Ezt követi a Csehországnak szentelt rész: *Humanista irányzat a XV–XVI. század cseh irodalmában* (169–210), négy alfejezettel. Itt Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic nemes alakja a középpont, míg a huszita irodalomnak és az állítólagos „XVI. századi aranykornak” megítélésében Golenyiscev-Kutuzov professzor joggal foglal el kissé szkeptikus álláspontot. A dalmát — horvát fejezethez hasonlóan igen terjedelmes *A reneszánsz Lengyelországban* című fejezet (211–338), tíz alfejezettel, a XV. század krakkói humanistáitól és a Lengyelországban meghonosított olasz Callimachus Experientistől egészen a XVI. század nemzeti nyelvű nagy íróiig, Kochanowskiig, Sęp-Szarzyńskiig, Klonowicig, Szymonowicig. A zárófejezet (321–338) még egyszer elvi kérdéseket összegez és a szláv-kelet-európai reneszánsz világirodalmi helyét jelöli meg. Ezt követi a káprázatóan gazdag bibliográfia — értékét még növeli, hogy a szövegben is bőséges jegyzetanyag található! —, majd a névmutató és tartalomjegyzék (339–415). Számos illusztráció is kíséri a könyvet: ezeknek technikai megoldása azonban sokkal jobb lehetne! Azon is gondolkodni kellene a szovjet nyomdászoknak: nem lehetne-e visszatérni az 1910 körüli orosz akadémiai kiadványok levegősebb, ritkább szedéséhez? Ez a pompás és nagy értékű munka megerőltette volna a gondosabb tipográfiát.

ANGYAL ENDRE

G. C. Nicolescu: Viața lui Vasile Alecsandri (Vasile Alecsandri élete.) București, 1962. Ed. pentru literatură.

Vasile Alecsandri a XIX. század román irodalmának — Eminescu mellett — egyik legkiemelkedőbb, legsokoldalúbb képviselője. Az irodalomtudomány sokat foglalkozott vele, de Nicolescu túljutott azon az idealizáló, felfmagasztaló szemléleten, mely — sajnos — még Delavrancea, sőt Gherea tanulmányaira is jellemző. A szerző művének előszavában meghatározza könyve célját: arra törekedett, hogy olyan teljes pályaképet rajzoljon, amely részleteiben is követi az író életének főbb mozzanatait.

A könyv első részét Nicolescu a költő családjának fél évszázadra visszatekintő történetével kezdi, és az író kialakulásával fejezi be.

Mint ismeretes, az 1821-es év a román történelem egyik legsötétebb időszakának, a fanarióta kornak záró akkordja, s egyben

annak az új periódusnak kezdete, mely európai viszonylatban is 1848-ba torkolt. Alecsandri gyermekkoráról csupán az író visszaemlékezései, vagy korabeli írások vallanak. Iskolás éveit befejezve, Párizs a moldvai diák számára sok újat, változatosságot hozott. Szélesedik látóköre, tapasztalata politikai téren s új ismeretekkel „meggazdagodva” tér haza Iași-ba-Jászvásárra, ahol mindezeket hasznosítja majd.

A 40-es évek elején fellendül a színházi élet, Alecsandri első sikeres dramaturgiai próbálkozásaiban a társadalom életét mutatja be s ezzel jelentősen járul hozzá a román színház fejlődéséhez. Első munkáit már siker koronázza. Ezek közé tartoznak a *Tisztviselő és a kalaposnő* s *A hírláui szabadkőműves* című darabja (Cinovnicul și modista, Farmazonul din Hîrlău). Új színfoltként jelennek meg vígjátékaiban a népi alakok is, s ez újabb bizonyíték arra, hogy Alecsandri nemcsak „felfedezi” — amint ezt Nicolescu írja — hanem fel is használja a népi motívumokat, folklórt. Pályájának felfelé ívelő szakaszában ismerkedik meg Elena Negrivel, s gyorsan fellebbanó szerelmük emlékéét Alecsandri számos verse őrzi a fájdalmas pillanatig, Elena haláláig. Elenához fűződő kapcsolatát a *Gyöngyvirágok* (Lăcrimioare) című kötet-tükrözi.

Nicolescu művének másik nagy fejezete Alecsandri alakját a forradalom idején idézi élénk. Bálcescu mellett többek között Alecsandri áll ki a forradalom ügye mellett, mint pl. *Románia ébresztése* (Deșteptarea României) című költeményében. Forradalmi fellángolása sok hasonló költeménynek nyújtott anyagot. Nicolescu rámutat arra, hogy Alecsandri mindig a teljes jóhiszeműség, a legtisztább, sovínizmus nélküli patriotizmus talaján állt, s soha nem esett a latinisták tévedéseibe. Tények felsorolásával nemcsak Nyugat-Európa figyelmét akarta felhívni a román helyzetre, hanem emlékeztetni akarta a nyugati népeket arra, hogy segítsék a román népet szabadságának kivívásában.

A forradalom bukása után mind jobban előtérbe kerül a fejedelemségek egyesítésének kérdése. Alecsandri ezt a problémát kulturális és politikai téren egyaránt híven támogatja. Ebben az időszakban írja vidám zenés színműveit, amelyeknek témája a provinciális figurák szatírája. Ezek az alkotások új korszak megjelenését tanúsítják a román dráma fejlődésében. Ilyenek pl. *Chirița Jászvásáron*, majd a közel két év múlva megjelent *Ohrița, vidéken*. (Chirița în Iași, Chirița în provincie.)

1856-ban a párizsi kongresszus határozata alapján megkezdődik az egyesülésért folyó harc. Ily módon történik az, hogy

Alecsandri, aki sohasem igényelt a politikai életben nagyobb szerepet, megérti, hogy olyan társadalmi problémákról van szó, amelyek túllépik az egyes politikai csoportok érdekeinek határát, hogy az ország sorsa forog kockán, s e meggyőződéstől áthatva a harc első sorába lép. Ezt bizonyítja az *Egyesülés Hórója* (Hora Unirii) című verse.

Politikai események gazdag korszaka zárul az 1866-os évvel, Alecsandru Cuza bukásával véget ér a forradalmi fellendülés korszaka a román fejedelemségekben. 1866 új korszak nyitányát jelenti Alecsandri életében is. Visszavonul a politikai élettől, verseket ritkán ír s inkább utazással tölti idejét. Mirecești magányában alkotásaiban tájleíró és népi-lírai jellegű versek dominálnak. (*Tájversek*. Pastelurile.) A román tájak és évszakok páratlan szépsége, a *Tél vége*, *A Baragán*, *A tél c.* versekben éri el tetőpontját.

A 70-es évek vége felé azonban ismét írói munkába kezd, s ekkor írja meg a *Despot Vodă* című verses drámáját. Ez a lendület a 80-as évek első felében csökken, sőt 1881–82-ben már nem is foglalkozik írással. 1883-ban fáradtsággal, betegséggel küzd. Életének utolsó évében *Ovidius* című drámájának javításával foglalkozik. Hosszú szenvedés után 1890. augusztus 21-én hunyt el szülőfaluájában.

Alecsandri tanulmányok az első világháború után kezdték először felidézni az író alakját a feledés homályából. G. Ibrăileanu, Camil Petrescu, Victor Eftimiu tanulmányai mind e célt szolgálták. Néhány évvel később Sadoveanu is foglalkozott Alecsandri-val.

Nicolescu tanulmányának jelentősége abban áll, hogy sokoldalúan, széleskörű dokumentáció felhasználásával mutatja be Alecsandri életét. Rendkívüli tárgyismeretre támaszkodó, korabeli képekkel gazdagon, választékosan illusztrált könyve elfogultság nélkül mutatja be a költőt a múlt századi román politikai események keretében. Tanulmánya igen hasznos bevezető az író életművének tanulmányozásába, amelyet gazdag bibliográfiai jegyzetanyag egészít ki. Könyvének pusztá nyersanyaga is nagy újdonság, amely megkönnyíti a további kutatómunkát.

GYÖRGY SÁNDOR

Jan Petrmičhl: Patnáct let české literatury 1945–1960. A cseh irodalom tizenöt éve (1945–1960) Praha, 1961. Československý spisovatel. 171.

Jan Petrmičhl, a kiváló irodalomtörténész és kritikus könyve értékes kísérletet jelent a felszabadulást követő tizenöt év

cseh irodalmának irodalomtörténeti összegezésére és értékelésére. Petrničnek a könyv megírásánál igen komoly nehézségeket kellett leküzdenie ahhoz, hogy felvázolhassa és megvilágíthassa az új cseh irodalom belső mozgató rugóit, magát a fejlődés törvényét, és hogy a fordulat utáni irodalmi életet a maga bonyolultságában áttekinthetően az olvasó elé tárhassa. Elég, ha azt említjük meg, hogy az időbeli perspektíva hiánya is nagymértékben megnehezítette Petrnič munkáját, hiszen a legtöbb esetben máig élő jelenségekről van szó, amelyeknek helyes megítélését — mint már annyiszor — csak az idő „érlelése” hozza magával.

A közelmúlt cseh irodalmának tizenöt évét a szerző a társadalmi, gazdasági és kultúrpolitikai feltételek meghatározó tényezőinek figyelembevételével igen szorosan és helyesen három fejlődési időszakra osztotta fel. Az első az 1945–1948 között eltelt időt foglalja magában. A háború és a német megszállás borzalmait a haladószerű írók többségét a határozott forradalmi programmal fellépő Cseh Kommunista Párthoz hozta közel. Tagjai között találhatók a XX. századi cseh irodalom legnagyobbjai, mint például a nálunk is jól ismert, immár klasszikus St. K. Neumann, Vítězslav Nezval, Ivan Olbracht, Marie Majerová, Konstantin Biebl, Marie Pujmanová, s a felsorolást még tovább is folytathatnók. Az élők mellett azok is tovább harcolnak, akik elpusztultak a háborúban. Elég, ha itt Vladislav Vančura mellett Julius Fučíkra, az *Úzenet az élőknek* című s világszerte ismert könyvére utalunk, amelynek Petrnič a fordulat utáni szocialista cseh irodalom fejlődésében igen nagy jelentőséget tulajdonít (12–13).

Az újszerű szépirodalmi művek mellett egyre jobban tért hódított a marxista irodalomkritika és irodalomtörténetírás is. E korszak kultúrájának forradalmi átalakulásában nagy érdemeket szerzett a nemrég meghalt Zdeněk Nejedlý, aki 1946-ban írt *Kommunisták a cseh nép nagy tradícióinak örökösei* (Komunisté, dědici velikých tradic českého národa) című könyvében a cseh nép haladó hagyományainak új, marxista szellemű értékelését adta.

Petrnič részletesen ismerteti azokat a nyílt, majd később burkolt formában jelentkező nézeteket is, amelyeket a politikai reakció a szocialista kultúra elfogadása ellen népszerűsített, továbbá a szocialista kultúra első győzelmének állomását, a Cseh Írók 1946-ban tartott Kongresszusát (18–19). Petrnič ez időszak cseh irodalmának pozitív vonásai mellett rávilágít annak visszás, negatív jelenségeire is, mint

pl. a sematizmusra, problémamentességre, naivitásra stb. 1948. (február) a fordulat éve, s az irodalomban ekkor zárul le „az új utak, az új szemléletmód, s az új orientáció keresésének periódusa” (31).

Az 1948–1956 között írt művek többségére a szerző szerint általánosan érvényes Otakar Hostinský mottója: „Régén a művészet az élet iskolája akart lenni, ma pedig az élet egyre jobban a művészet iskolájává válik.” (44) Petrnič részletesen ismerteti és bizonyítja azt, hogy a cseh irodalom pontosan ebben az időszakban fordul legszenvedélyesebben a kor problémái felé, s állításait nemcsak az idősebb írógeneráció műveinek elemzésével, hanem a fiatal írónemzedék alkotásainak bemutatásával és elemzésével is bizonyítja. Fel tárja továbbá e korszak cseh irodalmának lényeges és jellemző vonásait, tendenciáit. A szerző az 1948–56-os időszak cseh költészetének tárgyalásánál két fejlődési fázist különböztet meg, amelyek között határkő az 1953-as év.

A harmadik időszak (1956–1960) cseh irodalmának kérdéseivel kapcsolatban igen részletesen és behatóan foglalkozik a Szovjetunió Kommunista Pártja XX. és XXI. Kongresszusának, s a Csehszlovák Kommunista Párt IX. Kongresszusának a cseh irodalmi életre gyakorolt hatásával. Ezenkívül sok más lényeges, irodalomra vonatkozó kérdést vet fel, mint pl. az 1956–60-as évek ún. „termelési” regényének válságát, az új lírai hős problematikáját stb.

Végül meg kell jegyeznünk — de nem a könyv negatívumaként —, hogy Petrničnek e tizenöt évét felölelő irodalomtörténete főleg a próza és a költészet fejlődését tárgyalja. A drámát csak futólag, néhány más vonatkozásban érinti, s az ifjúsági irodalomról sem tájékoztat részletesebben, ami érthető is, hiszen hozzá legközelebb a széppróza és a költészet áll, amellyel mindennapos irodalomkritikusi tevékenységében találkozott.

BÁRKÁNYI ZOLTÁN

Csuka Zoltán: A jugoszláv népek irodalmának története Bp., 1963. Gondolat Könyvkiadó, 557.

A kötet megjelenése jelentős esemény kulturális életünkben, mivel olvasóközönségünk most ismerheti meg első ízben déli szomszédaink irodalmának fejlődését a legrégibb időkől napjainkig. Mind jobban kezdjük belátni, hogy hiba volt a múltban csak a nagy népek irodalma felé tekintelnünk, csak a francia, orosz, német és angol

irodalmi vonatkozásokkal foglalkoznunk, míg közvetlen szomszédságunkban — sokszor a miénkhez hasonló körülmények között — fiatal, életerős irodalmak bontakoztak ki. Ezért a kiadót dicséret illeti vállalkozásáért, hogy tervszerűen megjelenteti a velünk szomszédos népek összefoglaló irodalomtörténetét.

A könyv szerzője a jugoszláv irodalmi alkotások lelkes tolmácsolója, akinek ezen a téren jelentős érdemei vannak. Elsősorban neki köszönhető, hogy a szerb, horvát és szlovén irodalom sok jelentős műve, különösen a legutóbbi évtizedek termése, ma már magyarul is hozzáférhető.

A jugoszláv népek irodalmának története különös érdeklődésre számíthat, nemcsak azért, mert ezekkel a népekkel évszázadokon át közvetlen és szoros kapcsolatban éltünk, hanem azért is, mert mind régi, mind újabb korszakaiban esztétikum és eszmeiség tekintetében egyaránt jelentős alkotásokkal dicsekedhetik. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a szerző nem vállalkozott könnyű feladatra. A jugoszláv népek gazdasági, társadalmi, politikai és kulturális fejlődése nem egységes, nem egyöntetű. Az egyes országrészek története 1918-ig más-más mederben haladt, a nyugati és keleti hatás évszázados harca következtében az egyes vidékek kultúrája között nagyok az eltérések és ezek a különbségek természetesen az irodalomban is tükröződnek. Nem egyszerű feladat tehát a történelmi összefüggéseket csak hézagosan ismerő olvasónak a szerb, horvát, szlovén és macedón irodalomról világos, könnyen áttekinthető képet adni. A feldolgozásban — a megszabott terjedelem figyelembevételével — a szerző előtt lényegében két lehetőség állt. Vagy megelepszik a fő fejlődési vonalak felvázolásával s csak az igazán jelentős írókat ismerteti, de ezekkel bővebben foglalkozik, vagy a tájékoztatást tartva főcéljának lehetőleg teljességre törekszik, másodrendű írókat is tárgyal és kompendium-szerű feldolgozást ad. Szerzőnk inkább az utóbbi megoldás felé hajlott s így igen sok hasznos ismeretet közöl, de az egész irodalomtörténet felépítése, szerkezete nem mondható mindenütt egészen szerencsésnek. A szerző a teljesség érdekében több kevésbé jelentős és gyenge alkotót is feldolgoz és ezzel munkája kissé szétese, mozaikszerű lett. Így nem domborodnak ki eléggé minden esetben a nagy művészek, nem mindig a legjelentősebb művek kerülnek megfelelő megvilágításba, mert számukra kevés hely jutott. A jugoszláv irodalomban kevésbé tájékozott olvasó nem kap elég tiszta képet arról, kik az időtálló költők és írók, melyek a legfontosabb alkotások.

Így pl. meglehetősen mostoha elbánásban részesül Milan Rakić gyönyörű szerelmi költészete és Laza Lazarević, a szerb realizmus legjobb művészeinek kis terjedelmű, de igen színvonalas életműve. Akinek csak egy — s nem is a legjellemzőbb — novelláját ismerteti a szerző. Szívesen olvastunk volna Stevan Sremac *Zona Zamfirova* c. regényéről, melyet sokan az író legnagyobb művének tartanak, és Borisav Stanković egyik vagy másik művészién megírt elbeszéléséről is néhány szót. (Az utóbbiról maga Csuka állapítja meg: „Művei, tehetsége ma is a legjobb szerb prózaírók közé sorolják.”) Vojislav Ilić pompás tájleíró költeményeinek és a nálunk is ismert Branislav Nušić pergő cselekményű, szellemes és társadalombíráló vígjátékainak — az író legjelentősebb alkotásainak — bemutatását és elemzését is hiányoljuk.

Ezzel szemben kimaradhatott volna esetleg a könyvből pl. Nikola Nalješković dubrovnikai reneszánsz költő, akiről a szerző írja, hogy „hiányzott belőle a művészi egyéniség és tehetség” és „művei elavultak és színiket vesztek”.

A könyvből viszont több jól sikerült, szépen megírt részt is találunk. Ilyen pl. a középkori irodalomban az *Életrajzok* című ügyesen és olvasmányosan megírt fejezet, a dubrovnikai irodalomból a vígjátékíró Marin Držić ismertetése. Igen rokonszenves portrét kapunk a szentendrei születésű Jakov Ignjatovićról is. A legújabb korból elsősorban az Ivo Andrićról szóló sorokat kell kiemelnünk. Csuka fordítói tevékenysége során ismerte meg közelebbről a szerb Nobel-díjas író munkásságát és akkor szerette meg lélekábrázolásban annyira kiváló műveit. Gondos munka Miroslav Krleža erőteljes dűzzadó, merészen fogalmazott, magas színvonalú alkotásainak elemzése is.

Csuka értékeléseivel nagyjából egyetértünk, csak Bogoboj Atanacković, a romantikus prózaíró életművét értékelte, véleményünk szerint, túl magasan. (Djura Jakšić, a jeles romantikus költő, prózája — néhány realista elbeszélésében már az osztályharc gondolata is felcsillan — mind eszmei, mind művészi szempontból Atanacković munkássága fölött áll.)

A magyar olvasóközönséget természetesen főleg érdekelnék a magyar irodalmi és kulturális vonatkozások, s ezeket Csuka nem minden esetben említi meg. Így pl. nem szól arról, hogy Junije Palmotić egyes darabjainak cselekménye Budán, a magyar királyok udvarában játszódik; hogy Andrija Kačić-Miošić főművében Hunyadi János és egyéb magyar hősök is szerepelnek. Azt is meg lehetett volna említeni, hogy

Milovan Vidaković, az első szerb regényíró Nemzeti Színházunk megnyitását 1837-ben jól sikerült költeménnyel köszöntötte, melyben a Magyarországon élő népek testvériségét hangsúlyozza. Ha már egy magyar könyvben megemlítjük, azt, hogy Ljudevit Gaj és Petar Preradović első verseiket német nyelven írták, akkor említsük meg azt is, hogy e korszak legnagyobb költői egyénisége, Ivan Mažuranić magyarul kezdett verselni. Csuka Ivo Vojnović *Napraforgós hölgy* c. darabjának budapesti előadását említi, pedig a horvát író *Napéjegyenlőség* c. drámáját (*Őszi vihar* címen) a Nemzeti Színházban mutatták be. Talán azt sem ártott volna megemlíteni, hogy Miroslav Krleža Adyrról, Veljko Petrović és Mladen Djokovac pedig Petőfiről írt művészi esszét, Djura Jakšić Petőfi költeményeinek hatására kezdett verselni és élete végéig a magyar költőnek őszinte rajongója maradt, s nevét műveiben többször említi.

Másrészt arról is lehetett volna írni, hogy a szerb népköltészet termékeny hatással volt a magyar irodalmi népiesség fejlődésére pl. jellegzetes formája a tízszótagú rimtelen verssor, a *deseterac*, a Vörösmarty által is használt „serbus manier” versforma alapjául szolgált.

A részleteket nézve, sajnos több kisebb pontatlansággal, elírással is találkozunk. Pl. a *deseterac* sohasem lehet nyolcszótagú verssor, ez a nevéből is világosan kitűnik (deset = tíz) (146). Joakim Vujić, „a szerb színház atyja” nem vándorszíntársulatokat, hanem mindenütt helyi műkedvelő társulatokat szervezett; Balog István *Czerri Gyűrű* c. darabjának Vujić által készített szerb fordítása nem maradt kéziratban, hanem könyvalakban is napvilágot látott (169). Zmaj Jovan Jovanović, a jeles romantikus költő és műfordító, nem 1860-ban, hanem már 1849-ben kezdett verselni (234). A *Bosanska Vila* c. folyóirat nem Bosznia—Hercegovina annexiója után, hanem az okkupáció után, 1886-ban indult (339) stb.

Csuka Zoltán műve, az első magyar nyelvű jugoszláv irodalomtörténet, úttörő munka és ez a körülmény sok mindent megmagyaráz. A könyv ebben a formájában is házagptóló, mivel magyar nyelven ezen a területen az egyetlen áttekintés és megbízható tájékoztatást nyújt déli szomszédaink irodalomtörténetéről és mai irodalmi életéről is. Hibái egy második kiadás esetén könnyen kiküszöbölhetők. Reméljük azonban, ebben a formában is a jugoszláv irodalmak jelentősebb alkotásainak megismerésére ösztönzi az olvasókat. Ehhez a Kozoca Sándor és Radó György által összeállított bibliográfia is komoly segítséget nyújt.

A valóban nagyon szép kiállítású kötet jól sikerült illusztrációi Vujcsics D. Sztojan gondos válogatását dicsérik.

PÓTH ISTVÁN

Tarybu Lietuvos rašytojai (Szovjet Litvánia írói.) Vilnius, 1957. Litván Szépirodalmi Kiadó, 573.

Az összehasonlító nyelvészek és folkloristák már a múlt század végén érdeklődéssel fordultak a litván nyelv és néprajz felé, mivel a litván a lettel együtt az indoeurópai nyelvcsalád külön ágát, a baltit alkotja. S bár a litván irodalom nem ilyen speciális helyzetű, mégis különleges figyelmünkre tarthat számot. Két okból is: a litván irodalom, akárcsak a miénk, kelet-európai irodalom, másrészt épp ezen a típuson belül a szocialista irodalom szemzőgéből egyike a „legfejlettebbeknek”. Ennek illusztrálására hadd említem meg, hogy alighanem a világ első szocialista realista lírikusa litván poéta: az 1917-ben meghalt J. Janónis. (Ez nem meglepő, ha tudjuk, hogy már 1918-ban — igaz, még rövidebb ideig mint a mi Tanácsköztársaságunk — létezett Litván Tanácsköztársaság.)

Az előttünk fekvő kötet tulajdonképpen a ma élő litván írók válogatott lexikonja. Szabálytalan lexikon. A hatvanhárom író ábécé rendben következik egymásután. Először mindegyiknek a fényképét láthatjuk, majd maga a művész mondja el életrajzát vagy írói hitvallását. A kötet végén az írók tömör életrajzi adatai és eddig megjelent műveiknek bibliográfiája áll.

A lírai hangvételi életrajzokból, emlékezésekből, ars poétikákból színes, sokarcú szocialista irodalom képe bontakozik ki, mely eleven kapcsolatban van olvasótáborával (amint az előszó mondja, magát ezt a kötetet is a tájékozódni kívánó közönség igénye szülte). S ha az írók tudományos, irodalomtörténeti-kritikai értékelése hiányzik is, az olvasót századunk litván irodalmának, történelmének plasztikus, szinte szépirodalmi feldolgozású képe kárpótolja. A mai litván irodalomnak ugyanis feltűnően sok a „nagy öregje:” a hatvanhárom „szereplő” közül tizenhét a múlt században született. S mivel ezek az írók irodalmi, társadalmi útjukat tekintve a legnagyobb változatosságot képviselik, saját életük kapcsán szemtanúként és szereplőként Litvánia XX. századbeli történetéről szólnak.

Magukról az írókról műveiket, nevüket se ismervé, nem érdemes beszélni. Egyedül a Litván Írószövetség titkáranak, az 1961-ben Lenin-díjjal jutalmazott Eduardas

Miezeláttisnak a neve csenghet ismerősen a magyar olvasó számára. Ami megragad bennünket, az a vállalkozás eredetisége és eredményes megvalósítása.

БОЈТАР ЕНДРЕ

История русской литературы конца XIX начала XX века. Библиографический указатель Ред. К. Г. Муратова, Москва — Ленинград, 1963. 518.

[Új kötettel gyarapodott az orosz irodalomtörténeti bibliográfiák sora. A szovjet Tudományos Akadémia Orosz Irodalmi Intézetének kiadásában a XIX. század irodalmának bibliográfiai feltárása után napvilágot látott a XIX. sz. vége- a XX. sz. eleje orosz irodalmának bibliográfiája. Ez a mű az előző kötet folytatásának tekinthető, az 1890-es évektől 1918-ig terjedő korszakot foglalja magába.

Az új bibliográfiai feltárás egyik legnagyobb érdeme annak megmutatása, mennyire kidolgozatlanok még e korszak problémái irodalomtörténeti és elméleti-esztétikai szempontból. Az eddigi kutatások nem az általános, elvi jellegű kérdéseket, hanem az egyes nevesebb írók munkásságát érintették. Ezt bizonyítja, hogy a két nagy egységből álló bibliográfia első, nagyon részletes általános része viszonylag sovány: alig több, mint ezer tételt tartalmaz. Pedig ebből is kitűnik: van itt bőven feldolgozni való. Az egyes fejezetek V. I. Leninnek a korszak irodalmával foglalkozó munkáit, (külön pontban felsorolva az 1906-ban írt *A párt szervezete és a pártos irodalom* c. cikkével kapcsolatos írásokat) az irodalmi irányzatokat, társaságokat és köröket, az újságírás és egyes újságok történetét, a cenzúra és a színház kérdéseit tárgyaló munkát tárják fel. Ehhez csatlakozik a fontosabb irodalmi memoárok (pl. Belouszov, Blok, Mickevics, Paszternak, Csukovszkij, Ehrenburg visszaemlékezései), valamint a kézikönyv és bibliográfia jellegű művek felsorolása.

Az irodalomtörténeti fejezet a munkásparaszt költészetet, az 1905-ös forradalom hatását az irodalomra, a reakció, az új forradalmi hullám és az első világháború éveinek irodalmát mutatja be. A legfontosabb szövegkiadásokat mindenhol Leninnek a kérdéssel foglalkozó műveinek felsorolása követi, ezután következnek a témához kapcsolódó tanulmányok, majd segédkönyvek. Az irodalmi irányzatok közül a realizmus, a szimbolizmus, az akmeizmus és a futurizmus bibliográfiáját adja. Különösen érdekes *A szocialista realizmus forrásainál* c. rész, amely a többi között Lunacsarszkij,

Babuskin, Mihajlovszkij, Nikulina írásaira hívja fel a figyelmet. A moszkvai és pétervári irodalmi társaságok munkásságát ismertető műveken kívül felsorolja az országban sok helyen alakult jelentősebb irodalmi és színházi körök alapszabályait és jelentéseit is. A zsrnalisztikával foglalkozó rész először az összefoglaló jellegű sajtótörténeti tanulmányokat, majd az egyes folyóiratokról szóló cikkeket, visszaemlékezéseket közli. A bolsevik sajtóorgánumok közül a Zvezda, Pravda, a Prosvescsenie irodalmi és művészeti rovatainak ismertetései, értékelései szerepelnek. Végül itt is a kézikönyv jellegű kiadványok felsorolása következik.

Az általános rész utolsó fejezetében az összefoglaló jellegű kézikönyvek, bibliográfiák, irodalomtörténeti repertóriumok felsorolását az alapvető fontosságú levéltári anyag, pl. a Moszkvai Központi Állami Történeti Archivum, a Szovjetunió Központi Állami Irodalmi és Művészeti Archivuma mutatóinak feltárása követi.

A körülbelül 20 000 bibliográfiai leírást tartalmazó kötetnek jelentékeny részét a második nagy egység, a *Personalia* alkotja. Összesen 159 írástudó — író, költő, újságíró, kritikus — válogatott személyi bibliográfiáját találhatjuk meg benne. Nemcsak a könyvek, tanulmányok, hanem a fontosabb újság- és folyóiratcikket, valamint a levelezések is helyet kapnak. Mivel a legjelentősebb és a leginkább feldolgozott Gorkij életműve, talán a róla szóló rész (187—218.) mutatja meg a legszemléletebben a bibliográfia rendszerezési elveit. (Természetesen csak az 1918-ig terjedő szakaszt dolgozza fel.) Gorkij műveinek legfontosabb gyűjteményes kiadásai kerültek az élre megjelenésük sorrendjében. Ezután következnek a levelezések kiadásai, ahol az összeállítók annotációban közlik a címzettek neveit. Majd a Lenin és Gorkij kapcsolatát ismertető műveket sorolja fel, utána az életrajzi jellegű műveket, adatgyűjteményeket, visszaemlékezéseket. Kiemeli a Znanie kiadó körével való kapcsolatát. Következnek a tanulmányok, bírálatok és recenziók Gorkij művészetéről általában és az egyes műveiről, itt csak az *Anyáról*, az önéletrajzi trilógiáról és drámáiról. A Gorkijről szóló részt is a kézikönyv és bibliográfia jellegű művek felsorolása zárja le. Valamennyi kisebb egységben a kronologikus sorrend uralkodik. A bibliográfia a kor minden jelentős irodalmi személyiségével foglalkozik.

A tárgymutató az egyes műfajok, korszakok, irányzatok, irodalomelméleti alapfogalmak stb. szerint tárja fel az anyagot. A névmutatóban található meg a periodikus kiadványok, irodalmi körök és társa-

ságok mutatója, valamint az álnevek és névrövidítések is.

A kötet igen szorosan kapcsolódik a XIX. sz. orosz irodalmát feltáró, 1962-ben megjelent munkához. Erre mutat többek között az is, hogy csaknem teljesen (a néhány speciálisan e korrallal foglalkozó írást felsoroló egy lap kivételével) kimaradt belőle a kritikai realizmus, bár L. N. Tolsztoj munkásságának több mint tíz éve tartozna hozzá, mert az már az első kötetben szerepelt. Nem tisztázott, hogy melyik év a korszak kezdete; a fejezetek többségéből arra lehet következtetni, hogy a századvéget csak az utolsó 2–3 év képviseli, de pl. Korolenko munkásságát természetesen a 80-as évek végéig visszanyúlva ismerteti. Viszont a szovjet írók közül azoknak, akik az 1920-as években haltak meg, teljes irodalmát, a többiekénél csak az 1918-ig terjedő szakaszt vizsgálja, itt a feltárást megszakítja, s a kutatót a különböző személyi bibliográfiákhoz utasítja. Ez a következetlenség azt bizonyítja, hogy még a sorozat első kötete munkáinak megindításakor az összeállítók nem látták maguk előtt egészen világosan a teljes sorozat szerkezetét, nem tisztázták pontosan a pericidizációt az egyes kötetek tartalmát. S ahogy a XIX. sz. irodalomtörténetének bibliográfiájában nem utaltak ennek a kötetnek megjelentetésére, most sem hivatkoznak arra, hogy ezt a munkát kiegészíti és folytatja majd a harmadik kötet, bár annak szerkesztése tudomásunk szerint már folyamatban van.

LAKOS KATALIN — UJHELYI GABRIELLA

Zbornik u čast Stjepana Ivšića. Izdalo Hrvatsko filološko društvo. — Collectanea in Stephani Ivšić honorem a Societate Philologica Croatica edita (Stjepan Ivšić-émlékkönyv.) Zagreb, 1963. XXIV + 424

A horvát szlavisztika egyik legjelentősebb alakjának, Stjepan Ivšić (1884–1962) zágrábi professzornak hetvenötödik születésnapjára készült ez az ünnepi kötet, mire azonban megjelenhetett volna, sem az ünnepelt, sem a munkatársak közül František Trávníček és Max Vasmer nem voltak már az élők sorában. A jubileumi gyűjteményből tehát a kegyelet aktusa lett, de ha Ivšić professzor már maga nem is olvashatta nyomtatott formában a kötetet, annál nagyobb haszonnal tanulmányozhatják a horvát és délszláv irodalomtörténet, nyelvészet, néprajz, sőt az egyetemes szlavisztika művelői is.

Stjepan Ivšić, akiről a kötet szerkesztői, a nyelvész Mate Hraste és Ljudevit Jonke,

valamint az irodalomtörténész Milan Ratković zágrábi professzorok az előszóban (VII–IX) emlékeznek meg, 1914-ben lett a zágrábi egyetemen a szlavisztika docense, s nem sokkal később professzora. Zágrábban, Prágában, Krakkóban és orosz egyetemeken tanult, Fortunatov és Szahmatov diákja volt, s tudományos pályáján egyként érdekelték a horvát és szerb nyelvjárások, a horvát–szerb nyelv története, az irodalmi nyelv problémája a délszláv népeknél, a glagolita irodalom, a szláv nyelvek kölcsönös kapcsolatai és nem utolsósorban a szláv hangsúly kérdései.

Az emlékkötet ötvenhárom tanulmánya is nagyjából ezek köré a témák köré csoportosítható, bár vannak olyan közlemények is, amelyek elsősorban a horvát filológust vagy a ruszisztát érdeklik. A tanulmányok zömét, harmincat, jugoszláv szerzők írták. Három közleményt küldtek Ivšić tanítványai és tisztelői Angliától, egyet a Szovjetunióból, négyet-négyet a Német Szövetségi Köztársaságból, Csehszlovákiából és Lengyelországból, kettőt-kettőt Bulgáriából, Ausztriából és az Egyesült Államokból, egyet Franciaországból. A névsorban a nemzetközi szlavisztika legkitűnőbb nevei szerepelnek: a már említett két halotton, Vasmeren és Trávníčeken kívül az angol Robert Auty, a cseh Julius Dolanský, a bolgár Vladimir Georgiev, az orosz származású amerikai Roman Jakobson, a lengyel Tadeusz Lehr-Splawiński, a német Alois Schmaus, a francia André Vaillant. Fájdalom, magyar szerző nem szerepel a kötetben, holott Ivšićnek voltak magyar tudós-ismerősei is. Ez mutatja, hogy szlavistikánk — elsősorban szláv irodalomkutatásunk — nemzetközi kapcsolatai még mindig nem tökéletesek. Rajtunk is múlik, hogy hasonló nemzetközi együttesektől a jövőben a magyar tudomány se hiányozzék.

Mint az ilyen gyűjteményeknél gyakori, az Ivšić-émlékkönyvben is a „mikrofilológiai” jellegű cikkek dominálnak, nyelvészeti és irodalomtörténeti kérdésekben egyaránt. Sok közlemény csak egy-egy részletkérdés megoldására vállalkozik, másutt a terjedelem kevés a felvázolt problematika kibontakoztatására. Ezt érezzük például az angol Monica Partridge cikkében (*Three Slavonic manuscripts from Yugoslavia now in England*, 281–290). Két kisebb jelentőségű szöveg után a szerzőnő egy latin kéziratot ismertet (*Tabulae praeceptorum poeseos*), amelyet 1730 körül a híres kievi Akadémia egyik diákja jegyzett le, innen a XVIII. század folyamán az újvidéki szerb gimnázium könyvtárába, majd végül a nottinghami egyetemi könyvtárba került. A szűkre méretezett ismertetésből is az ukrán, orosz, lengyel és szerb

irodalmi barokk összefüggéseinek érdekes problémái bontakoznak ki: kár, hogy a szerzőnk csak elsiklik fölöttük.

Ugyancsak inkább csupán exponálja a problémákat Julius Dolanský (45–54), amikor kimutatja, hogy a hírhedt Hunka-féle „ősech hamisítványoknak” forrásai és mintaképei sorában a XVIII. századi horvát irodalom egy nevezetes alkotása is szerepelt, Andrija Kačić-Miošić számtalan kiadást megért fél-népies énekgyűjteménye, a *Razgovor ugodni naroda slovinskoga*. Reméljük, hogy Dolanský professzor egyszer monografikus formában is kidolgozza ezt az érdekes kérdést. Ugyanerre kell kérnünk a horvát irodalomtörténet nesztörát, Tomo Matić zágrábi professzort is. Közleményében (255–261) egy XVIII. századi dalmát ferencesnek, Jakov Pletikosának szentföldi útleírását ismerteti, sajnos, csak nagyon vázlatosan, pedig a Zágrábban őrzött kézirat igen érdekes lehet és sokban hasonló jellegű a magyar Kiss István *Utazó könyvetskéjéhez*, amelyre legutóbb Szauder József hívta fel a figyelmet (vö. Szauder J.: *Olasz irodalom – magyar irodalom*. Bp. 1963, 435–459).

Az emlékkönyv legértékesebb irodalomtörténeti cikkét a szlovén Anton Slodnjak professzor írta, Prešeren egyik balladájáról, a makábris-kisérteties hangú ballada keletkezéstörténetéről, irodalmi, társadalmi, lélektani háttéréről, esztétikai sajátosságáról (327–333). Slodnjak itt a műelemzés remek példáját adja, elkerülve mind a felületes vulgarizálást, mind a nyugati „új kritika” mesterkéltségek konstrukcióit.

Nagyon sikerült az a két cikk is, ahol a régi horvát irodalom két érdemes alakját elemzi modern szempontból: Nikola Ivanišin, a hvari reneszánsz-költő, Petar Hektorović egyik művét analizálja (137–141), Krešimir Georgijević pedig Habdelićet, a XVII. századi Észak-Horvátország jeles prózáíróját mutatja be (91–101).

Több érdekesség akad a stíluskritikai vagy adatközlő cikkekben is. A zadari Franjo Švelec egy 1500 körül keletkezett verses Szent Jeromos-legendánál valószínűsíti Marko Marulić szerzőségét (353–362), a zágrábi Milan Ratković pedig egy antijakobinus horvát verset vitat el a vígjátékiró Brezovačkitól és tulajdonít a konzervatív nézeteiről ismert kapucinus Juraj Maljevacnak, írói álnevén Grgur Kapucinnak (303–316). A horvát és szerb humanizmus, barokk, felvilágosodás és romantika spektruma is gazdagodik néhány új színfolttal. Josip Torbarina adatokat közöl egy XVI. századi dalmát humanista, Dživo Marin Gundulić olasz, sőt portugál kapcsolatairól (375–381), a Gundulić-név legnagyobb

viselőjének, a barokk-költő Ivan Gundulićnak néhány életrajzi adatát a belgrádi Dragoljub Pavlović professzor tisztázza (291–294), a Igurat Djurdjević egyik különlegességszámba menő latin szonettjét Veljko Gortan elemzi (103–106), Vera Javarek az olasz közvetítés nyomait mutatja ki az angol felvilágosodás tanításait átvevő Dositej Obradovićnál (*English writers in the „Etika” of Dositej Obradović and the „Istituzioni di etica” of Francesco Soave, 153–159*), az újabb horvát irodalom kutatója, a zágrábi Ivo Frangeš pedig a XVIII. század egyik rokokó-poétájánál, Ludovico Savioli-nál Mažuranić egyik eredetinek hitt, valójában olaszból fordított költeményének forrását találja meg (67–75).

Magyar szempontból, főleg egy összehasonlító kelet-európai verstan szempontjából – körvonalait Gáldi László újabb tanulmányaiban látjuk kibontakozni – roppant érdekesek az olyan cikkek, mint a cseh Karel Horáleké a szlovén népi verselésről (123–127), az Amerikában élő Kiril Taranovskié a cezura szerepéről a szerb–horvát költészetben (363–374), vagy pedig Alois Schmaus elemzése: *Der Zwölfsilber in der dalmatinisch-ragusaichen Literatur des 16. Jahrhunderts* (317–326).

A szorosabb értelemben vett nyelvészeti cikkek közt is akad olyan, amelyet az irodalom kutatója haszonnal olvashat: ilyen például Ljudevit Jonke írása a horvát-szerb szórend mondatnyi és stilisztikai problémáiról (171–182). Jonke professzor olyan kérdéseket vet fel, amelyek megvizsgálása összehasonlító stilisztikai szempontból is nagyon tanulságos. Üdvözlünk kell azt is, hogy az Ivšić-emlékkönyvben, hasonlóan más, ilyen jellegű kiadványokhoz, a szláv filológia történetének is hely jutott. Josef Kurz prágai professzor bevezetéssel és kommentárral azt a hat levelet közli, amelyet a fiatalon elhunyt szlovén tudós, Vatroslav Oblak (1864–1896) cseh filológus-barátjához, František Pastrnekhez (1853–1940) intézett (219–224). Ilyen tudománytörténeti dokumentumközlésekre nálunk is nagy szükség volna!

A mai Horvátország valamennyi egyetemen a szlavisztikai tanszékek vezetői Stjepan Ivšić tanítványai voltak, hangoztatja az emlékkönyv előszava. Az elhunyt tudós egész pályája, s az emlékkönyv tematikaisokoldalúsága – amelyet egy ilyen rövidebb recenzió nem tud kimeríteni – szépen bizonyítja, milyen érdemei voltak Ivšićnek és tanítványainak abban, hogy Zágráb nemcsak jugoszláv, hanem egyetemes vonatkozásban is a szláv nyelvészet-

nek és irodalomtudománynak egyik igen fontos középpontjává válhatott.

ANGYAL ENDRE

Emlékkönyv Julius Dolanský 60. születésnapjára (Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury VII. — Az orosz nyelvű és irodalmi intézet Bulletinje. Praha, 1963. Universita Karlova, 307. A szófiai V. Nemzetközi Szlavista Kongresszus alkalmából).

Julius Dolanský professzor a magyar irodalomtudomány s főleg a magyar komparatiztika művelői előtt is nagy tekintélynek örvend: nemcsak számos — magyar nyelven is megjelent — cikke és tanulmánya, hanem az 1962. évi budapesti Összehasonlító Irodalomtörténeti Kongresszuson elhangzott előadása¹ is bebizonyította, hogy a kelet-európai modern filológiának is egyik leghivatottabb művelője. Ezért vettük örömmel kézbe azt az emlékkönyvet, amely 60. születésnapja alkalmából jelent meg. A kelet-európai komparatiztika szempontjából kell a kötet jelentőségét hangsúlyoznunk. Bevezető tanulmánya, Karel Krejčí *Veděcké dílo Julia Dolanského* (J. D. tudományos működése) c. pályaképe fejlődésében rajzolja meg Dolanský életpályáját, amely nemcsak a cseh, hanem az egész kelet-európai társadalom- és tudománytörténet egyik legizgalmasabb korszakára: a két háború közötti s a felszabadulás utáni időszakra esik. Dolanský — mestereinek, Arne Nováknak és Jiří Horáknak, a brünni egyetem professzorainak útmutatása nyomán — a polgári irodalomtudomány eredményeiből és módszereiből: a pozitivizmusból és az eklekticizmusból indul ki. Alkotó tevékenysége egy ponton azonban már a kezdetek kezdetén is különbözik az előző nemzedékek tudományos munkájától: mindvégig szoros kapcsolatban marad korával, sohasem művel l'art pour l'art tudományt, a jelen problematikája és szükségletei akkor is a szeme előtt lebegnek, amikor a régi irodalom kérdéseihöz nyúl tárgyért. Ezért nem lehet életművében a szó szoros értelmében vett tudományos kutatómunkát a publicisztikai és egyéb társadalmi tevékenységtől elválasztani s ezért van az is, hogy amikor az egyetemen végzett bohemisztikai és germanisztikai tanulmányai után szélesebb kutatási területre akar lépni, a kor polgári-nemzeti törekvéseinek szemlélete alapján az egye-

temes szláv irodalmi komparatiztika művelését tűzi ki maga elé. Népszerű referátumai a Lidové noviny (Népújrás) c. napilapban nemcsak azt tanúsítják, hogy már fiatalon is ismerte a csehen és a szlovákon kívül a lengyel, a szerb-horvát, a szlovén, a bolgár és a lauzici szorb irodalom problematikáját, hanem azt is, hogy már ekkor megismerkedett a szovjet irodalom egyik két jelentősebb alkotójával. Nagyobb igényű tanulmányai és monográfiái is erről a széles érdeklődési körrel tanúskodnak: Mikołaj Rejnek (1505–1568), „a lengyel írásbeliség atyjának” csak cseh fordításban fennmaradt *Vervus et lupus* c. művéről írt tanulmánya, valamint Mickiewicznek a múlt század eleji cseh irodalomra gyakorolt hatásáról írt értekezése a lengyel, jugoszláviai tanulmányútja után írt *A szerb realizmus orosz alapjai* c. monográfiája pedig a délszláv és az orosz irodalom kitűnő ismeretéről tanúskodik. Az első (Prága, 1929) Szlavista Kongresszus vitáin éri először az ott megjelent szovjet irodalomtörténészek hatása, ennek megtermékenyítő jellegéről vall a második (Varsó, 1934) Szlavista Kongresszuson a szláv irodalmak összehasonlító vizsgálatának periodizációs problémáiról tartott előadása is. Mindvégig tudta, hogy az irodalom formai elemeinek, az irodalmi nyelv vizsgálatának milyen jelentősége van: főleg a szerb–horvát irodalmi nyelv problémáival foglalkozott.

Ez a nagyvonalú komparatiztikai munkásság nem akadályozta meg abban, hogy szét ne nézzen magának a cseh irodalomnak a problematikájában is; már első — felszabadulás előtti — korszakában is világosan látta, hogy a saját nemzeti irodalmunk kutatása sohasem lehet alapos kellő világirodalmi látóker nélkül.

A német megszállás komor éveit után (amikor demokratikus magatartása és szláv érdeklődése miatt a Gestapo börtöneit is meg kellett ismernie) a felszabadulás hozta meg Julius Dolanskýnak is az új fellendülés lehetőségét. Átvette Matiaš Murko örökségét a prágai egyetemen s a délszláv nyelvek és irodalmak professzora lett; ugyanakkor hosszú évekig az orosz irodalomról is tartott előadásokat, egész sor fiatal ruszistát nevelt fel. 1953-ban lett a Csehszlovák Tudományos Akadémia Szláv Intézetének igazgatója: e tudományos vezető tevékenysége éppúgy, mint a felszabadulás után írt valamennyi műve arról tanúskodik, hogy a múlt módszereit végleg felszámolva egyértelműen a marxista irodalomszemléletet tette sajátjává. Ebben a szellemben szervezi meg a szláv nemzetek irodalmának csehszlovákiai kutatását, majd portréorozatot készít szláv művészek és gondolkodók egész soráról: orosz és ukrán

¹ Das vergleichend-historische Studium der Literaturen Osteuropas. Acta Litteraria, V Budapest, 1962, 101 — 114. — Magyarul is: A kelet-európai irodalmak összehasonlító-történeti kutatása. VF., 1963, 1, 35 — 55,

klasszikusokról, szovjet, valamint régebbi és jelenkori jugoszláv, lengyel és bolgár írókról. Széles látókörrrel lát hozzá, hogy saját nemzeti irodalmának néhány kulcskérdését is megoldja: az 1948-i Jungmann-ünnepségek alkalmából nemcsak a cseh nyelvújító s irodalomtörténész örökségét, hanem az egész cseh irodalomtörténetírás fejlődésrajzát is bemutatja, Masaryk-tanulmánya pedig a marxista irodalomtörténész élelétásával ragadja meg a pozitívista gondolkodó és polgári államférfi pozitívumait és negatívumait egyaránt. A marxizmus hatására ismeri fel, hogy ha a kelet-európai irodalmak általános törvényszerűségeit és köztük nemzeti kultúrájának sajátos arcát keresi, a szláv literatúrákat nem különítheti el ugyane terület nem-szláv irodalmaitól. Így jut el a hungarizistákhoz is: Krejčí ezzel kapcsolatban elsősorban Petőfiről írt szép népszerűsítő portréját említi; mi e helyen még *A magyar irodalom jelentősége a szláv irodalmakra nézve* c. tanulmányát említenők meg. Kár, hogy a kötet végén található, a Károly-egyetem orosz és szovjet tanszékén összeállított, egyébként igen gondos bibliográfiában (267—303) e tanulmánynak csak a cseh változata szerepel (Slavia, XXVI, 1957. 552—571), magyar változata (Filológiai Közöny, 1956. 18—34) nem.

Krejčí bevezetőjét huszonhét tanulmány követi, amelyeknek túlnyomó többsége a mai cseh ruszisztika műhelyéből került ki s közülük nem egy komparatistikus jellegű. Ebből a szempontból az első, Radegast Parolek: *K problematice literárnovědní typologie* (Az irodalomtudomány tipológiai problematikájához) c. munkája a legérdekesebb. A szerző szovjet (főleg Zsirmunszkij) és más kutatók eredményeit elemelve a következő megállapításokat teszi: 1. Az irodalmi tipológia a komparatistika örököse és folytatója, az összehasonlító irodalomtudomány új, magasabbrendű foka marxista alapon. 2. A tipológiai összehasonlítás az alkotó módszerének, a stílusnak s a jellembrázolásnak (esetleg a lírai hősnek) a problematikája területén a legsikeresebb. 3. Az összehasonlításnak ezeket a szempontokat kell minden műfajban és műformában tekintetbe vennie, 4. Az összehasonlítás lehetőleg egyszerre legyen szinkronikus és diakronikus. 5. A diakronikus szemlélet alkalmazásánál a makroanalízist és a mikroanalízist egyszerre kell alkalmazni. A végső tanulságokat igen óvatosan kell levonni, mert éppen ezen a területen igen nagy az abszolutizáció veszélye. S végül: 6. A tipológiai kutatásnak igen nagy jelentősége van az alkotó egyéniség tanulmányozása s a művészi alkotó folyamat belső gazdagságának egy-

ségben való megragadása szempontjából. Így tudjuk az elméletet közel vinni a művészi gyakorlathoz.

Hana Jechová: *Básnický obraz a problém realismu* (A költői kép s a realizmus problémája) c. tanulmányában a realista s a romantikus művek költői képalkotását s az egyes művészi irányok esztétikai elveinek kölcsönös viszonyát vizsgálja. Szerinte stilisztikai szempontból nincsenek merev határok az egyes irodalmi irányzatok között. Andrej Mráz: *Miesto Sama Bodického vo vývine slovenskej literatúry* (S. B. helye a szlovák irodalom fejlődésében) c. cikkében a szlovák irodalom első Puskin-fordítójának működéséről és orosz kapcsolatairól szól. A kapcsolattörténet igen érdekes kérdéseit elemzi Otakar Bartoš: *Vztah českých polonofilů k Rusku* (A cseh polonofiliek orosz-szági kapcsolatai), valamint Zdeněk Urban: *Vztah Boženy Němcové k Rusku a ruské literatuře* (B. N. kapcsolata Oroszországhoz és az orosz irodalomhoz).

Miroslav Kvapil: *Ruské vlivy na tvorbu Petra Kočiče* (Orosz hatások P. K. művére) c. tanulmányában az 1877—1916 között élt boszniai szerb realista és forradalmi novellistának főleg Korolenkóhoz és Makszim Gorkijhoz fűződő kapcsolatairól ír. Václav Čejha: *K návrhům na udělení carských řádů českým a slovenským spisovatelům a učencům roku 1862*. (A cseh és szlovák íróknak és tudósoknak juttatandó cári érdemrendekre tett javaslatok 1862-ben) címen a kérdésnek inkább politikai történeti aspektusait világítja meg. A folklór és az irodalom határterületére két tanulmány visz el. Karel Horálek: *K ruským variantám pohádky „Anup a Bata“* (Az Anup és Bata c. mese orosz variánsaihoz) címen a két testvéréről szóló óegyiptomi mese keleti és európai (főleg szláv) változatait vizsgálja; Bedřich Dohnal: *Petr Křička a naše bylinná tradice* (P. K. és bilina-hagyományunk) címen a cseh költő ilyen tárgyú műfordításait elemzi. Jiří F. Franěk: *Pokus o srovnání ruské francouzské a české „Mladé gardy“* (Az orosz, francia és cseh „Ifjú gárda” összehasonlításának kísérlete) Fagyjev hasonló című elbeszélésének, Pierre Daix *Classe 42-jének* és Milena Honzíková 1960-ban megjelent novellájának összevetési kísérlete.

Az orosz és ukrán irodalomtörténet speciális problémáit is több tanulmány tárgyalja. Ctirad Kučera a *Domosztroj* forrásairól. Eva Fojtíková a XVIII. sz. elejének orosz elbeszélés-irodalmáról, Světa Mauthauserová pedig Lomonoszov esztétikai nézeteiről értekezik. Megállapítja, hogy a nagy orosz tudós retorikája megszűntette a szónoki beszédben az egyház monopóliumát s hogy benne a régi retorikák

formai jegyei érvényesülésének ellenére a szerző természettudományos materializmusa is jelentős mértékben érvényesült. Růžena Grebeníčková Alekszandr Fomicse Veltman (1800–1870) és Dosztojevszkij kapcsolatairól, Zinaida Genyik-Berezovská Sevcsenko *Három év* c. ciklusáról, Miloslav Jehlička Lev Nikolájevics Tolsztoj epikájáról, Bohumil Neumann, Korolenko irodalomszemléletéről, Zdeněk Mauthauser és Jaroslav Vávra Majakovszkij költészetének problémáiról, Květa Hanzíková Alexandr Maliskin kisember-ábrázolásáról és kifejezési eszközeiről, Ján Jiša Jeszenyin lírájáról, Antonín Václavек és Miroslav Drozda Leonyid Leonovról, Miroslav Zagradka orosz nyelven Konsztantyin Fegyin első elbeszéléséről és első regényéről ír, Miroslava Genčiová az új orosz tudományos-fantasztikus irodalomról, Jana Moravcová Robert Rozsnyesztvenszkij *Rekviemjéről*, Zdeňka Havránková pedig az észt Juhan Smuul, valamint Olga Berggole és Vlagyimír Szolouhin műveivel kapcsolatban a szovjet széppróza legújabb útjairól beszél.

A rendkívül tartalmas kötetet melegen ajánljuk a magyar ruszisták s a Kelet-Európa problémáival foglalkozó komparatistáink figyelmébe. A magunk részéről legfeljebb azt sajnálhatjuk, hogy Dolanský professzor új érdeklődési irányának tükrözése céljából a szerkesztők nem vettek be a kötetbe legalább egy magyar tárgyú vagy egyéb — nem szláv vonatkozású — kelet-európai tanulmányt a kötetbe.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Jozef Škultéty

(1853 — 1948)

Öt év híján száz évet élt: kilencvenöt esztendő még a történelemnek aránylag nyugodt szakaszán is tiszteletre méltó életkornak számít, De Škultéty élete folyamán Keletközép-Európa és benne a szlovák nemzet olyan megrázkódtatásokat, olyan éles sorsfordulókat élt át, hogy *egy ember* életével alig lehet őket felmérni. Amikor született, még a bukott 48/49-es forradalom árnya hullt az akkori Magyarországra; a dualizmus korában tanult a budapesti Pedagógiumon, ekkor ért meg a szlovák szellemi élet szervezőjévé, folyóiratszerkesztővé és tudóssá; végigélte az első világháborút, s a Monarchia összeomlása, a polgári Csehszlovákia megalapítása után

lett belőle, a több nemzedéket felnevelő „batykó”-ból egyetemi tanár, hogy aztán aggastyánként figyelje a második világháborút, a fasizmus kegyetlenkedéseit, népe felszabadulását, a szocializmus építését.

Mi az, ami állandó maradt e rendkívül hosszú életen át a történelem ezernyi buktatóján keresztül?

Jozef Škultéty annak a szlovák polgári nemzedeknek volt tagja, amely a dualizmus korának budapesti kormányzata, illetőleg e kormányzat erőszakos elnemzetlenítő politikája ellen itthon a nemzeti-egyházi hagyományok konzerválásával, kifelé pedig a cári birodalomban való feltétlen bizakodással vette föl a harcot. Amikor nemzete eltiprása ellen tiltakozott, föltétlenül igaza volt, de az a módszer, amelyet harci eszközül választott, már akkor elavult, amikor a programját kidolgozták. Turócszentmárton, a konzervatív szlovák ellenállás központja a fiatal, radikálisabb szlovák polgári nemzedék tagjai számára már a nyolcvanas években a múlt rossz emlékévé, támadásai céltáblájává lett.

Škultétynek becsületére vált, hogy ebben a légkörben saját konzervatív elvei ellenére is meg tudta látni a jót azoknak az oldalán is, akik ellenfelei voltak. Amikor — néhány évi társszerkesztés után — 1890-ben átvette Svetozár Hurban Vajanskýtól a kor egyetlen szlovák irodalmi, tudományos és kulturális folyóiratának, a Slovenské pohl'ady-nak (Szlovák Szemle) a szerkesztését, majd 1893-ban a kiadását is, olyan szervező munkába fogott, amely a szlovákság akkori nehéz helyzetében a nemzetfenntartás küzdelmének szerves részévé vált. Felkutatta, számon tartotta és munkára, írásra buzdította korának szinte valamennyi szlovák tollforgatóját. Hogy az új szlovák irodalmi nyelv nem sülyedt le ismét a Štúr-előtti helyzet helyesírási bizonytalanságai közé, s hogy mind a szép-, mind pedig a tudományos prózának a stílusa mégiscsak tudott emelkedni a nehéz, provinciális viszonyok között is, az az ő korrigáló, tanító, nevelő szenvedélyének az eredménye. S ezt a munkáját a más nézetten lévőkkal, a következő nemzedék tagjaival szemben tanúsított türelme is jellemezte: míg több konzervatív társa — így pl. Vajanský is — elkéseredett harcot hirdetett a realizmusnak nem egy jelensége ellen, ő nemcsak megértette, hanem fel is nevelte a kibontakozó szlovák kritikai realizmus több vezető egyéniségét.

Szerkesztői munkája rendkívül szerteágazó autodidaxisra kényszerítette. Nemzete egyetlen igényes szemléjének szerkesztéséhez valóban polihisztor munkát kellett végeznie, hiszen szakszerkesztő

társai nem voltak. Így foglalkozott politikai és kultúrtörténettel, etnográfiaival és nyelvtudománnyal is — mégis az irodalomtörténetnek és a kritikának szentelte a legtöbb figyelmet.

Nemzedékének többi tudós tagjához hasonlóan a pozitívizmus elveinek és módszerének híve volt. Sajátos nemzeti (nemzetiiségi) helyzetének volt viszont következménye, hogy — akárcsak a pozitívista szlovák nemzedék többi tagja — a múlt romantikus szemléletével ő sem tudott szakítani. Az „ősi dicsőségre” hivatkozva bátorította nemzedéktársait, amikor nemzeti öntudatukat ellankadástól féltette, s a romantikus költészet, a múlt század 40–60-as éveinek költészete volt az ő szemében is a szlovák szellemi fejlődés csúcspontja. Kétségtelen, hogy a pozitívista módszer s a múlt romantikus szemlélete az első pillantásra mélységes ellentmondásban van egymással, ez az ellentmondásosság jellemző is Škultéty egész életművére; de ennek a századvégen s a századfordulón megvoltak a maga pozitív következményei is. Igaz, hogy ő is bízott a reakciós cári politika sikerében, realitás-érzéke, művészi képzettsége mégis elvezette a nagy orosz realistákhoz is. Ő fordította le szlovákra Gogoly *Bulyba Taraszát* s Tolsztoj egy-két művét, felesége, Bohdana Škultéty pedig az ő biztatására lett Csehov és más haladó szellemű orosz írók fordítója.

Ugyanezt tapasztalhatjuk a magyar kultúrához fűződő viszonyával kapcsolatban is. Budapestnek, illetőleg annak az imperialista, nemzetiségellenes politikának, amelyet akkor Budapest képviselt, éppen olyan elkeseredett ellenfele volt, mint nemzedékének valamennyi tagja. Ennek ellenére sem szakította meg kapcsolatait a magyar kultúrával: a Slovenská Matica kezirattárában fellelhető levelezése a kor magyar íróival és tudósaival mindmáig kiadatlan, értékes kordokumentum. Ő írta meg magyarul *A tót irodalom történetét* Heinrich Gusztáv *Egyetemes irodalomtörténetének* Asbóth Oszkár szerkesztette szláv részébe. Mint a szlovák irodalom ismeretője, a *Pallas Nagy Lexikon*nak is munkatársa volt és írt néhány cikket Szinnyei József *Magyar írók élete és munkái*ba is. Sajnos, a Slovenské Pohl'ady az ő szerkesztése idején is az elzárkózás politikáját folytatta a magyar kultúrával szemben; ez alól mégis inkább tett kivételt, mint Vajanský. Ha Mikszáth műveit — sajátos nemzetiségpolitikai szempontja következtében — erős kritikával illette is, Kőlcsey *Parainesisének* Július Botto készítette fordítását, valamint Hviezdoslav Petőfi és Arany fordításait ő közölte a szemle hasábjain.

Amikor nyolevan éves volt, a tiszteletere kiadott tanulmánygyűjteményben¹ Ján Marták a Rizner-féle bibliográfia kiegészítéséül közölte a „batykó” 1901–1932 között kiadott műveinek címjegyzékét. Ez az összeállítás 21 sűrűn nyomtatott oldalból áll! Önálló könyvkiadvány a több száz cím között alig-alig akad: — az önálló publikációk is inkább csak füzetek. Jozef Škultéty műveinek túlnyomó többsége rövid újság- vagy folyóirateikk, egy-egy aktuális tudományos vagy irodalmi probléma megoldására irányuló kísérlet. A nemzetiségileg elnyomott szlovákság adott viszonyainak tragikus következménye ez.

Mindez — úgy véljük — megadja a feleletet is a fejtegetéseink elején felvetett kérdésre. Biztos, hogy Škultéty életében sok volt az ellentmondás, s biztos az is, hogy nemzete kultúrájának fenntartása, megvédése érdekében a sürűn és radikális gyorsasággal változó történelmi viszonyokhoz is alkalmazkodnia kellett. De nemzetének s nemzeti nyelvenek a szeretete állandó, volt benne. Azok a nézetek, amelyeket népe múltjáról s más népekhez — így hozzánk, magyarokhoz — fűződő viszonyáról vallott, ma már elavultak, egy letűnt kor s egy letűnt társadalmi osztály tévedéseinek tanúságátélei. De az a szenvedély, az a kitartás s az a szeretet, amellyel minden körülmények között kitartott népe mellett, ma is példamutató s bennünket is arra készítet, hogy megemlékezzünk róla, amikor a szomszéd Csehszlovákiában születésének 110. évfordulóját ünneplik.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Jan Gebauer

(1838 — 1907)

Azt a romantikus történelemszemléletet, amely Škultétyra élete végéig jellemző volt, a cseh szellemi életben többek között Jan Gebauer számolta fel. Tizenöt évvel volt idősebb, mint szlovák kollégája — mégis előbbre jutott a reális nemzetszemléletre vezető úton. A cseh és a szlovák társadalmi fejlődés között egyébként is megvolt ez a legalább két ütemes különbség: a cseh polgárság lényegesen érettebb és fejlettebb volt mint a szlovák. Ezért a cseheknel már a múlt század nyolevanas éveiben fellépott az a politikus, író- és tudós-nemzedék, amelyik lerántotta a leplet a romantikus

¹ Šborník na počest' Jozefa Škultétyho (Gyűjtemény Jozef Škultéty tiszteletére) T. szentmárton, 1933. Matica. 692.

látásmód hamis illúzió-kergetéséről és józanabb, realisabb életszemléletre oktatta nemzetét.

Már többször is bemutattuk,¹ hogy a kelet-európai kis népek írói a XIX. század első felében, modern (polgári) nemzeti öntudatosodásuk első szakaszában a nemzet ősi dicsőségéről, birodalmáról álmodtak s a „hősi” hamisított történellemel akarták felrúzni, a gyarmatosító hatalom ellen és a modern polgárosodásért vívott harca akarták búzditani olvasóikat. Ennek a lázas, „dicső múlt”-kergetésnek egyik legjellegzetesebb példája: Václav Hankának (1791–1861), a romantika jeles filológusának, történészének és költőjének két kéziratamisítása: a *Királyudvari* és a *Zöldhegyi Kézirat* (Královédvorský a Zelenohorský rukopis). A cseh népnek legalább három nemzedéke élt abban a tudatban, hogy Hanka szép epikus és lírai versei valóban a koraközépkor termékei, három cseh nemzedék képzelte valóban olyannak a cseh múltat, mint amilyennek a középkori kéziratot hamisító, romantikus költő álmodta.²

A cseh polgárságnak még a múlt század végén is a Habsburg-gyarmatosítás és a németesítés ellen kellett harcolnia. Az az új, pozitivistá nemzedék viszont, amely a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején vívta a nemzetmentés küzdelmét, belátta, hogy a romantikus nacionalizmus ábrándkergetése mellékvágányra tereli ezt a harcot. Vezére, Tomáš G. Masaryk, meghírdette az „apró munka” jelszavát, amellyel az ember minden ténykedését a nemzet megmentésének és felemelésének szolgálatába állította. Így jutott nemzetmentő szerephez nemcsak az irodalom, hanem a tudomány is.

Jan Gebauer, a masaryki nemzedék kiváló nyelvésze, e szemlélet révén jutott fontos szerephez a kor cseh kulturális fejlődése szempontjából. A tényeknek, a realitásnak a pozitivizmusra jellemző feltétlen tiszteletét a gyarmati sors ellen küzdő hazafi gyakorlatiasságával állította a nemzetvédelem szolgálatába. Mint filológus, a nyelvben s az irodalomban is elsősorban az élet szolgálatát látja;³ ezért tanulmányozza

— a cseheknél először — fejlődésében, ezért tartja a nyelvtan alapjának a történeti grammatikát. Ezt a gyakorlati szempontot tartotta szem előtt 1890-ben kiadott kétkötetes cseh leíró nyelvtanának megírása közben. Még nagyobb cseh történeti nyelvtanának a jelentősége, amelynek első három (hang- és alaktani) kötete 1894–1898 között jelent meg; a negyedik — mondat-tani — kötetet már Gebauer utódja és követője, František Trávníček adta ki 1929-ben.

Történeti nyelvtanának készítése, illetőleg előkészületei közben egyre jobban, alaposabban és kritikusabban ismerte meg a cseh nyelv és irodalom régmúltját: egész sor fontos középkori kézirat sajtó alá rendezése fűződik az ő nevéhez; az ócseh nyelv szótára (I.—II. kötet, 1916) élete egyik legnagyobb alkotása.

Mégis: — az, amivel döntő jelentőségre tett szert — talán nemcsak a csehek, hanem egész Kelet-Európa kulturális fejlődése szempontjából is — az Hanka hamisításainak leleplezése. 1887-ben közölte Masaryk folyóiratában, az *Athenaeumban* *Potřeba dalších zkoušek rukopisů Královédvorského a Zelenohorského* (A Királyudvari és Zöldhegyi Kézirat további vizsgálatainak szükségessége) c. cikkét, majd filológiai (nyelvtörténeti és poétikai) aggodalmait, illetőleg cáfolatát 1888-ban *Poučení o padělaných RKZ* (Elmélkedés a hamisított Királyudvari és Zöldhegyi Kéziratokról) címen könyvekben is kiadta. Mind a két tanulmánya a filológiai aprómunka mesterműve: a cseh középkor egyéb fennmaradt, valódi emlékeinek nyelvi és költői elemzésére támaszkodva bizonyítja be, hogy Hanka műve: a XIX. századi költő s nem az ősi középkor alkotása.

A cseh polgárság konzervatív, nacionalista szárnya részéről óriási felháborodás követte Gebauer felfedezését. A nacionalista sajtó, főleg a *Národní listy* (Nemzeti Lapok) és az *Osvěta* (Közművelés) Julius Grégrrel az élen sajtóhadjáratot indított a jeles filológus ellen, haza- és nemzetárulónak bélyegezte. Hosszú ideig tartott, amíg a romantikus ábrándkergetésnek ez az állhite eltűnt a cseh közvéleményből.

Gebauer leleplezésének a cseh köztudatban való elterjesztését nemzedéktársainak, főleg Masaryknak lehet köszönni. Végeredményképpen sohasem válhatott volna erjesztő erővé, sohasem segíthette volna elő a további fejlődést, ha Masaryk tekintélye nem támasztotta volna alá. A szaktudós műve így jutott döntő szerephez az egész

lomra már mint az élet terméke s nem csak mint az írás mesterségére kezdett tekinteni). ZDENĚK NEJEDLY: O literatuře (Az irodalomról). Praha, 1953. Čs. spisovatel, 91.

¹ Vö.: A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány nyelvi kérdéséről. VF., 1962. 4. sz. 473–512.

² HANKA hitele oly nagy volt a romantikusoknál, hogy más nemzetek kutatói és költői is hitték a két kézirat valóságában. Pl.: TOLDI FERENC is. A Királyudvari Kézirat magyar visszhangjáról szóló adatokat TÁVOL TAMÁS: A cseh újjáélesztés c. munkája tartalmazza Magyar Kisebbség, 1928, II. 21. sz. 828. Az adatot RICHARD PRAŽÁNKAK köszönöm!

³ GERBAUER, ... ac sám filolog, aspoň ve svých přednáškách počal již hleděti také na literaturu jako produkt života, a nikoli jen píseckého remesla.” (Gebauer ... ha maga filológus volt is, legalább előadásaiiban az iroda-

nemzet fejlődése szempontjából, így lett első lépése annak a folyamatnak, amely tulajdonképpen már a XX. századot, a polgári fejlődés első korszakának illuzionizmusával való szembeszállást jelentette. Ezért lett szinte egész Kelet-Európára kiható jelentősége. Néhány éven belül a többi szomszéd népnél — nálunk, magyaroknál is — felbukkantak a józan önismeret, a reális helyzetfelmérés követelményének új hangjai. Az úttörőknek mindenütt a „hazaáruló” vagy a „nemzetáruló” lett az epiteton ornans-a. A fejlődést akadályozó nacionalista illuzionizmus ellen a harcot először a haladó, a maguk idejében „kozmodopolitizmussal” vádolt radikálisabb polgári gondolkodók indították el.

F. X. Šalda, a cseh polgári irodalomtudomány és kritika legkiválóbb alakja még túl közel állt Gebauer művéhez, hogy ezt ilyen világosan lássa. Felháborodással szólt a romantikus nacionalisták sovinizmusáról: szerinte csak ez okozhatta, hogy ez a „kizárólag szakmai, filológiai kérdés” az egész nemzetet megmozgatta.⁴ A kérdés sohasem volt „kizárólag filológiai”. A romantikus Hanka a filológiai hamisítást haznáta fel 1817-ben arra, hogy a nemzeti önállóságról vívott harcra buzdítson, a realista Gebauer a filológiai hamisítás filológus leleplezésével józanította ki népét a hamis illúziókból s indította el a polgári demokratikus fejlődés utolsó szakaszának útján.

Csehszlovákiában most ünneplik születésének 125. évfordulóját.

SIKLAJ LÁSZLÓ

Шүдө поэт. Почеламут-влак Миклай Казаков ден Иван Осмин составителыг Йошкар—Ола. 1962. Книгам Лукшо Марий Издательство. 260.

Mari (régi nevükön *cseremis*) nyelv-rokonaink irodalma, néhány előfutár után, valójában csak a szovjet rendszer idején született meg. Ősi népköltészeti forrásai, melyeknek dokumentum-anyagát jelentős részében magyar tudósok gyűjtötték össze és dolgozták fel, mindmáig erősebben mutatkoznak meg a mari költők, prózaírók és drámaírók alkotásaiban, mint amennyire a régibb múltú irodalmaknál megszoktuk. És íme, ennek a friss, a természethez közel álló irodalomnak műfordítása is van! 1962-ben jelent meg a *Илүдө Поэз* (Száz költő) című gyűjtemény, az állami-díjas

⁴ F. X. ŠALDA: *Kritické projevy* (Kritikai megnyilatkozások). 1896—1897. Praha, 1950. Melantrich, 359—360.

Miklaj Kuzakov, valamint Ivan Oszmin szerkesztésében. Összesen húsz mari költő vett részt az átültetés munkájában.

Időben mintegy négyszáz évet ölel fel ez az antológia: Shakespeare-től a mai napig tart. A címben jelzett száz költőnek összesen százhatvanegye verse adja a kötet tartalmát. Legtöbb verssel — hét-hét költeménnyel — Puskin és Lermontov szerepel; az orosz költőket öt-öt verssel az ukrán Sevcenko és a tatár Tukaj követi; a Szovjetunió kívüli népek költői közül nemcsak időrendben, hanem három szonettjével számszerűen is Shakespeare áll az első helyen. És ha már a számoknál tartunk: az orosz költők közül huszonhatot összesen ötvennégy költeménye mutat be, a Szovjetunió egyéb népeinek ötvenkét költője összesen hetvenkilenc verssel szerepel; az orosz ország irodalmát tehát huszonkét költőnek harmincegy költeménye képviseli. A magyar költészetnek, sajnos, csak egy vers jut.

E „statistikai rész” után vegyük szemügyre a mari verses antológia tartalmát.

Az orosz költészet bemutatása Puskinnal és Lermontovval kezdődik és a ma ötvenes szovjet költők nemzedékéig tart.

Érdekeséggé emeljük, hogy Majakovszkij két versét, a szovjet útleveleiről szóló és a *Kazany* című költeményt az az Alekszandr Tok fordította, akiről éppen ez az utóbbi vers szól. Majakovszkij 1928-ban Kazany városában járt felolvasó körútján, s ott, szállodájában felkereste őt a környező nemzetiségek néhány fiatal költője, hogy felolvassák neki verseiket, fordításait; köztük volt Tok, ami nyelven szavalta el az *Induló balra!* című Majakovszkij-verse, s a költő erről az élményről írta *Kazany* című költeményét, melyet aztán ismét Tok tolmácsolt.

A nem-orosz szovjet népek költészetének néhány klasszikusa, az ukrán Sevcenko, a lett Rainis, a grúz Cereteli, a kazáh Abaj, az oszét Hetagurov, a kirgiz Szatilganov, a komi Kurutov és a tatár Tukaj mellett túlnyomórészt a szovjet korszak költői szerepelnek.

A világ többi részének hangja az alábbi költők verseivel szólal meg mari nyelven. Az angol költészetet Shakespeare, Byron és Burns, a németet Goethe, Schiller és Heine, a franciát Béranger és Aragon, az amerikai Whitman, a lengyel Mickiewicz, a magyart Petőfi, a csehet Neruda, a bolgárt pedig Botev neve jelzi és szerepel még két kínai, egy koreai, egy mongol, egy chilei, egy török, egy indonéz, egy kubai és egy görög költő.

A fordítók mind orosz szövegeket ültettek át mari nyelvre: a nem-orosz verseket tehát nem eredetiből, hanem orosz közvetítő

fordításból tolmácsolták, ami persze csak kezdeti stádiumban, tapogatózásnál megengedhető módszer.

Ha Puskin *Емлёкмүөм* című költeményének első két sorát állítjuk egymás után eredetiben és mari fordításában, mindjárt következtetést vonhatunk le a fordítás pontosságáról:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа...

Мый памятникым кид деч посна нёлталым!
Огеш шудан туш калык корно петырнен...

Az orosz vers tiszta jambusaiból a mari nyelvben az eredetiéhez hasonló szótag-számú sorok lesznek: nem azonosak, csak hasonlóak, hisz mindjárt az első sor a mariban egy szótaggal rövidebb. Ez Csalij kompromisszumos fordítása. Kazakov viszont formailag és hangulatilag is tökéletesen tolmácsolja Lermontov híres *Втор-лáját*, melynek első strófáját mutatjuk be:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом. —
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?

Кандалге тегыз тўтыраште
Шкет парус ошын волгалташ.
Мом кычалеш мўндўр эллаште?
Мом кудалтен шўмбел вереш?

Kazakov ezzel a költő fegyvertárával fordítja Burns *Is there for honest poverty*... kezdetű versét, de itt már az eredeti és a fordítás közé beékelődik az orosz versfordítás — szerencsére olyan kitűnő szöveg, mint Szamuil Marsaké. Az első strófa:

Is there for honest poverty
That hings his head, an' a' That?
The coward slave, we pass him by —
We dare be poor for a' that!
for a' that, an' a' that.
Our toils obscure an' a' that,
The rank is but the guinea's stamp,
The man's the gowd for a' that.

Кто честной бедности своей
Стыдится и всё прочее,
Тот самый жалкий из людей,
Трусливый раб и прочее.

При всем при том,
При всем при том,
Пускай бедны мы с вами,
Богатство —
Штамп на золотом,
А золотой — мы сами!

Кõ честный йорло улмыж деч
Лўдеш да тулеч моло,
Эн мыскын тудо ен лнеш,
Эн лўдшõ кул да моло.

Тыге гынат,
Тыге гынат,
Тек улына нужна ме,
Поянлык —
Шõртнõ валсе штамп,
Шке шõртнõ — улына ме!

Marsak is kitűnő műfordító, Kazakov is az — csak éppen a közvetítő nyelvből való fordítás nem szerencsés módszer.

Mickiewicz *Króni szonettjeiből* — ugyan-csak Kazakov — Rumer orosz szövegének közvetítéséből fordít. A *Burza* című szonett utolsó strófája:

Jeden podrózný siedział w milczeniu na
stronie
I pomyślił: szczęśliwy kto siły postrada,
Albo modlić się umie, lub ma z kim się
zegnać.

Один из путников сидит, храня молчанье,
И думает: «Блажен, кто выбился из сил,
Иль дружбою богат, иль верит в со-
стоянье».

Ик ен гына шинча, шоналын, шўлыкан:
«Кõн уло лишыл тан, кõлан поянлык
пумо,
Ярнен гынат, — тыгай айдеме пиалан».

Petőfi *Föl!* című versének méltó helye van a költő kötetnyi gyűjteményében, de semmiképp sem elégtételt ki bennünket az, hogy nagy költőnk összes versei közül éppen ez képviselje egymagában Petőfit és egyben az egész magyar költészetet ebben az antológiában. Petőfi versét mari nyelvre a Majakovszkijt fordító Alekszandr Tok tolmácsolta, V. Levik orosz fordításának közvetítésével. Az első (és egyben utolsó) strófa:

Elég soká voltunk fajankók,
Legyünk végtére katonák!
Elég volt már a furulyából,
Riadjatok meg, harsonák!

Довольно! Из послушных кукол
Преобразимся мы в солдат!
Довольно тешили нас флейты,
Пусть ныне трубы зазвучат!

Сита! Курчакла кучылтмаш гыч
Салтак ме лийын шогална!
Шер темын флейта муро дене,
Ынде труба ден йуклана!

RADÓ GYÖRGY

Walter Binni: *Poetica, critica e storia letteraria*. Bibl. di cultura moderna, No. 582. Bari, 1956. Laterza, 144.

Walter Binni, a firenzei egyetem professzora, a *Rassegna della Letteratura Italiana* szerkesztője e kötetében eddigi irodalomtörténeti, kritikai munkájának az irodalomtörténet körébe vágó eredményeit, módszertani megállapításait foglalja össze. Műve egy korábban megjelent tanulmány (RLI, 1960. 1. sz.) terjedelmesebb és újabb eredményeket is tartalmazó változata.

A kis kötet szerzőjének természetesen nem lehet — és nem is — igénye, hogy valamiféle módszertani kézikönyvvel, normagyűjteménnyel lépjen fel. Arra az útra kívánja mindössze felhívni a figyelmet, amely szerinte a legalkalmasabb — a De Sanctisi, ill. a crocei felfogás egyoldalúságát kiküszöbölve — az irodalomtörténeti irányok és mozgalmak megközelítésére, a nagy alkotó egyéniségek bemutatására, valamint a művek elemző magyarázatára.

A „poeticá”-ról, a költészettudományról valott felfogásának a kifejtésétől nem vár csodákat, mégis szükségesnek látja, hogy elmondja véleményét, mert az irodalomelmélet, valamint a kritika és a történelem merev szétválasztása — amelynek napjainkban ismét tanúi lehetünk — a steril, a történelmietlen szemlélet elterjedésével fenyeget. A crocei elméleten és gyakorlaton nyugvó „puro monografismo”, ill. a műalkotáson kívüli szempontok elől mereven elzárkózó irányzat, a „New Criticism” (elsősorban Welleket említi) egyre nagyobb veszélyt rejt magában. Az elsősorban stilisztikai-nyelvészeti szempontokat érvényesítő irányzatok éppen történelmietlen szemléletük miatt csak részeredményeket adhatnak (stílushagyomány, témák, formák stb.). Az új kriticismussal szemben álló irányzat — Binni megfogalmazása szerint — „a szubsztanciálisan tartalmi történetiséget” vallja alapelvének. Ezt a módszert — a marxista irodalomkritikát — sem fogadja azonban természetesen el. Úgy látja, hogy a történelmi-társadalmi tendenciákat szolgáló „contentutismo, sociologismo” — ahogy a marxista irodalmi kritikát nevezi — szemléletének egyoldalúsága az irodalmi kutatások horizontjának beszűküléséhez vezet; azt rója fel, hogy az nem veszi figyelembe a költészet változó, dialektikus újszerűségét (novità), és szerepét a társadalmi valóság visszatükrözésére, dokumentumra devalválja. Binni itt nyilvánvalóan összekeveri a vulgármarxista, hibás módszereket és az irodalomtörténeti kutatást, ill. a filológiát mellőző, az elmélet túlbúrjanzására vezető iskolákat a marxista

irodalomtudománnyal. A marxista irodalomkritikusokkal azonban mindig késő vitatkozni, fenntartásai ellenére is, mert sokkal nagyobb eredményeket vár tőlük, mint a stíluskritikai irányzat híveitől.

Binni kiszélesíti a költészettudomány határait, de megtartja a crocei műközpontosság eredményeit, az alapos műelemzést, újra és újra hangoztatva azonban: „Storicità sociale dell'opera d'arte, storicità del linguaggio e dello stile.” (15) A költészet egységét, sajátosságát el kell ismernünk, de nem szabad kiszakítanunk a történelmi jelenségek közül. A helyes módszer a költészetnek, az irodalomnak az alkotó alakuló egyéniségének, életének történelmi, kulturális és moráliskiterjedésében való vizsgálata a kor társadalmi, történeti és morális hajtóerőivel való összefüggésében. Így lehet csak az egyes műveket — miként az írókat is — korukba ágyazva, a hagyományok és a kortársi irodalommal való kapcsolatukon át elemezni, az egyes kérdéseket a társadalom, sőt a civilizáció aktuális, mai problémáinak összességében vizsgálni. Az ilyen komplex módszer segítségével válhat az irodalomtudomány, azaz a költészettudomány a mai, modern kor számára megfelelő, a kor igényeit kifejező tudományos diszciplínává.

Ismertetett felfogásából kifolyóan Binni eszménye a „biografia critica”, amelynek középpontjában az író alakja áll. A kutatónak el kell végeznie az író korának történelmi elemzését, ismernie kell világnézetét, figyelmet szentelve életének minden egyes jelentős mozzanatára (az író mindennapjai, baráti köre, érzelmi élete, kapcsolata a kor társadalmi és kulturális életével stb.). Csak ezeknek alapos ismeretében vizsgálhatók meg művei, mint mindennek művészi kifejeződése. (Binni egyik Foscolo tanulmányában *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812—13* [RLI, 1954] adta mind ennek mintaszerű bizonyítását.)

A crocei „puro monografismo”-val szemben Binni módszerének nagy előnye, hogy nemcsak egyes alkotóművészek elemzését tudja elvégezni, hanem az alkotó és a történelem kapcsolatát egyes irodalmi mozgalmakra kiterjesztve, megmutatja az irányzatok történeti összefüggését. Míg pl. Croce számára az irodalomtörténet a nagy alkotók folyamatos láncolata, azaz az egyes művészekről szóló monográfiák gyűjteménye, addig Binni, miként az egyes íróknál, úgy az egyes irányzatoknál (hisz azok is írókból tevődtek össze) is megkeresi azokat a történelmi és egyéni mozgatókat, amelyek az irodalmi áramlatok fejlődését meghatározzák.

A kötet utolsó fejezetében a „critico-storografo”, a történész-kritikus szemé-

lyével kapcsolatos követelményeit vázolja fel. Elítéli azt a szemléletet, amely a kritikust valamiféle elvetélt művésznek tartja. A kritikus önálló alkotó, aki a maga sajátos eszközeivel teremti újjá az általa tanulmányozott író vagy korszak világát, kiszélesítve azt az általános és a kor sajátos problémáival. Binni szerint, ahogy a művész *nascitur et fit*, ugyanúgy — talán még fokozottabb mértékben — *nascitur* a hivatása magaslátán álló igazi és avatott krtikus.

Binni szinte maximalista igényeket támaszt a költészettudomány művelőivel szemben. E szerint a kritikust a művészet szenvedélyes szeretetének kell hajtania, biztos ítélettel, alapos tájékozódással (a gyakorlatban éppúgy mint az esztétikában), valamint a választott kor és a mai képzőművészetben való jártassággal kell rendelkeznie. A kritikusknak, mint embernek és polgárnak, szellemileg és erkölcsileg egyaránt biztos talajon kell állnia, ez teszi lehetővé számára, hogy a tanulmányozott író vagy korszak érzelmi, kulturális, erkölcsi és politikai problémáit megértse és magyarázza, az emberi momentumokat épp úgy felismerje, mint örök aktualitásokat és történeti voltukat. Őva inti fiatal kollégáit a divatnak való behódolástól, az újdonság iránti kritikátlan lelkesedéstől. Mindkettő háttérbe szorítja az igazi értékeket, mint erre pl. az olasz irodalmi és művészeti díjak rendszere vagy a nagyiparrá változott kulturális élet nem egy elriasztó példája utal.

Binni (Luigi Russo tanítványa és sok tekintetben követője), mint már utaltunk rá, számos vonatkozásban túlhaladta Crocét, a költészet szerepéről alkotott felfogásban azonban Croce tanait vallja. Az irodalmat „*quid proprium*”-nak, a szellemi élet és a civilizáció sajátos területének tartja, amely csak esztétikai célkitűzéseket szolgálhat és mentes minden társadalmi vonatkozástól. Ez az a pont, amely leginkább elválasztja őt a marxista kritikusoktól, akik — szerinte — nem tartják tiszteltben a költészet önállóságát, értékítéleteiket „külső” azaz társadalmi szempontok is befolyásolják. Éppen velük szemben hangoztatja a kritikus teljes függetlenségének a szükségességét. Nem veszi azonban figyelembe ennek a „pártatlanság”-nak, objektivitásnak az esetlegességét egy-egy író elemzésénél vagy irányzat bemutatásánál. Ez annál szembe fordíthatóbb, hisz fejtegetései során sohasem feledkezik meg a „*storicità*”, a történeti szemlélet, a történeti és társadalmi helyzet vizsgálatának nélkülözhetetlenségéről.

T. ERDÉLYI ILONA

Иван Попиванов: Принципи на литературната композиция София, 1964. Наука и изкуство, стр. 198

Megbízható, helyenként nagyon érdekes, eredeti megfigyeléseket tartalmazó könyv Ivan Popivanov munkája az irodalmi kompozíció elveiről. Megbízható, mert nem törekszik feltétlen új, esetleg ingatag elméleti rendszer kialakítására; nagyjából a már elterjedt felfogásokat próbálja a dialektika segítségével megszabadítani a metafizikus személet ballasztjaitól; okfejtése, noha kissé terjengős, áttekinthető.

A világosság — nagyon stílszerűen — a könyv szerkezetében is vezérlő gondolat. Popivanov mindössze két fejezetet iktat be. Az első (A kompozíció lényege) nagyobb elméleti erőfeszítésről tanúskodik: a szerző itt főleg a kompozíció egyszerre tartalmi és egyszerre formai szerepét hangsúlyozza, s meggyőző érvekkel mutatja ki, hogy a kompozíció nem azonos — mint sokan vélik — sem az irodalmi mű architektónikájával, sem a szűzsével. Szervező ereje természetesen ezeknek is van, a kompozíció fogalmát azonban egyik sem meríti ki, mert az utóbbi átfogóbb, szintetikusabb, lényege a formai elemek (képek, rímek, jelenetek, szintaktikai egységek stb.) összességében, egymáshoz való viszonyában van. Nem kerüli el a szerző figyelmét, hogy e viszony éppen a formai elemek történeti gazdagodása miatt nagyon változatos lehet, a relativizmust azonban érthetően kerülni igyekszik, s csak olyan kompozíciós elvekről beszél, melyek az irodalom sokévszázados fejlődése, változása ellenére is meg lehetősen állandóak, s szinte ma is a normának tekinthetők. Három ilyen „norma” van Popivanov szerint: 1. a központosítás, vagyis egy olyan alapgondolatnak vagy alaphangulatnak állandó jelenléte, melyet az esetleges lírai kitérők, leírások is szolgálnak hivatottak; 2. a művészi kauzalitás, s végül: 3. a válogatás, a szűrőmunka, amely ugyan nem független a központosítástól, de mivel időben megelőzi azt, szükséges, hogy önálló elvként szerepeljen.

Minden absztrakció azzal a veszéllyel járhat, hogy túlságosan általánosít, a sokféleséget nagyon szűk keretekbe szorítja. Ilyen veszélylehetőség itt is fennáll, a könyv második részében azonban, ahol az egyes műnemeknek az általánostól részben eltérő, részben azonos kompozíciós sajátosságairól esik szó, a szerző nem hagy bennünket kétségben afelől, hogy a nagyobb egységre való törekvés közben megfeledezett volna a sokféleségről.

Popivanov könyve második fejezetében is megmarad a hagyományos felosztásnál: először a lírát, az epikát és a drámát

vizsgálja, majd ezeket még tovább bontva a fontosabb műfajokat (regény, novella, elbeszélés, kisregény, illetve tragédia, komédia, középfajú dráma) hasonlítja össze, s keresi bennük a kompozíciós különbséget. Amit a műnemekről mond, hogy ti. a líra legfőbb kompozíciós elve a hangulati egység, a drámáé — függetlenül attól, hogy tragédia vagy nem — a konfliktus, az epikáé pedig a szűzsé és a szélesség, nagy általánosságban ismét csak igaz, különösen akkor, ha Puskin, Tolsztoj, T. Mann, Shakespeare vagy más klasszikusok művein mérjük le az elmélet helyességét. Kevés szó esik azonban a XX. század modern lírai törekvéseiről, a szimbolizmus, expresszionizmus és a futurizmus eredményeiről, pedig nyilvánvaló, hogy ezek az irányzatok elsősorban éppen az architektónikában, a kompozícióban keresték s találtak is nem egyszer új megoldásokat. Az epika és a dráma tárgyalásánál már gondosabb, körültekintőbb a szerző; nagy figyelmet szentel a modern törekvéseknek, például a szűzsé nélküli regénynek (itt J. Salinger amerikai szerző *Zabhegyező* c. regényét s F. Kafka egyik elbeszélését említi) s az epikus drámának, noha Brecht-ről az a véleménye, hogy a konfliktust ő sem iktatta ki; a kompozíció alapelve nála is a konfliktus, az epikum csupán „vendég” drámaiban.

Sok érdekes, izgalmas kérdést vehetett volna fel még Popivanov, de, mint maga is jelzi, nem törekedett teljességre. Annál értékesebbek viszont a mai bolgár irodalom egyes alkotásaira vonatkozó megjegyzései. Meggyőzően, a szubjektív, ötletszerű kritika számára példamutató felkészültséggel mutat rá a tartalmi-művészi bizonytalanság és a gyenge kompozíció összefüggésére, a mindenáron való újat keresés útvesztőire. Ezek a műelemzéseik frissek, józan esztétikai szemléletet tükröznek, s bizonyny sok tanulsággal szolgálnak mind az érintett szerzők, mind a bolgár kritikusok számára.

SÍPOS ISTVÁN

Georges Mongrédien: Les Précieux et les Précieuses Paris, 1963. Mercure de France 258.

Mongrédien könyve egy bevezetővel és kitűnő bibliográfiával ellátott válogatott szövegekből álló antológia. Előzményül a szerző két munkája szolgált: *Les précieux et les précieuses, textes choisis* (1939) és *La Préciosité* (Cahiers du Sud, 1952). Ami a kötet szöveggyűjteményét illeti, legalább két ok indokolja az új kiadást: egyrészt a précieux-irodalom alig ismert és szinte átte-

kinthetetlen volta, másrészt megfelelő modern önálló kiadások hiánya. René Bray gyűjteménye (*Anthologie de la poésie précieuse* 1946) csak a költészetre terjedt ki. Mongrédien prózai szemelvényeket is ad. Válogatása bepillantást enged ebbe a kevésbé ismert irodalomba, amelyről joggal állítja, hogy „on parle toujours sans la lire jamais”.

A précieuxité kérdésének jeles tanulmányírója, R. Bray mondja, hogy a précieuxité problémáit Mongrédien kutatásait leszámítva még senki sem vizsgálta meg tudományos alapossággal (*La Préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux* 1948). Voltak olyanok, akik a précieux-áramlatot a Rambouillet palota társaságára korlátozták (R. Barroux), mások azt állítják, hogy egyetlen précieux-csoport sem látogatta a palota kék termét (R. Baschet). R. Bray szerint az első précieux-ök Mlle de Montpensier (*La Grande Mademoiselle*) szalonjában tűntek föl. S jöllehet mások is¹ irtak összefoglaló igényű tanulmányokat erről a témáról, leginkább Mongrédien nyújtott elfogadható képet a précieuxité irodalmáról.

A szerző rövidre fogott bevezetőjének talán a legfontosabb része, a précieux-áramlat különféle irányainak elismerése és a précieuxité társadalmi bázisának vázlatos rajza. A Hôtel de Rambouillet nemesi arisztokrata légkörében megszülető irodalom, ill. az irodalmi szórakozás új divata a „les vieilles traditions chevaleresques de la galanterie française” ápolásából táplálkozik. Ebben a Hôtel Condé társaságával szoros kapcsolatban álló főnemesi körben még nem vert gyökeret a nyelvi, irodalmi pedantéria, Mme de Rambouillet (Arthénice) szalonjában a társadalmi szórakozás kedvelt formái (promenades, bals, mascarades, comédies, farces) és játékos műfajai (rondeaux, ballades, énigmes, métamorphoses et autres gentilles galantes) éppen csak hogy virágzásnak indultak (1630—1648).

A Fronde után megnyílt Madeleine de Scudéry (Sapho) szalonjának gáláns nagyvilági közönsége még a Rambouillet palotában jutott érintkezésbe a nagyvilági főrangú társasággal. Az Arthénice nevéhez fűződő társasélet új divatát Sapho terjesztette el Párizs előkelő köreiből s Mlle de Scudéry szalonja vált az első irodalmi és précieux-központtá. Iiz kötetre terjedő regényei (*Grand Cyrus* és a *Uliélie*), kiterjedt levelezése közvetítették a précieuxité szellemét és elméletét a művelt polgári

¹ Pl. Fidaio-Justiniani: *L'esprit classique et la précieuxité*. . . 1914. — J. Debu-Bridel: *La précieuxité conception héroïque de la vie*. 1938. — A. Adam: *La Préciosité*. 1951.

környezetben. A préciosité szélesősséges méreteket öltő divatánál (les prudes, les coquettes) a 1659-ben Párizsba érkező Molière keresve sem találhatott időszerűbb témát. A *Précieuses ridicules* szerzője és Somaize *Dictionnaire*-je a magatartásbeli és nyelvi túlzásokat, az utánzás vadhajtságait nyesegeti.

A précieux-mozgalom Mongrédien szerint az 1660-as években éri el a tetőpontját, terjed mindenütt a párizsi szalonokban, s gyakran összemosódik eleinte tisztábban kivethető főnemesi-arisztokrata és polgári-nagyvilági arculata. S ha ettől kezdve nehéz is az útját követni, a szalonirodalom jellegzetes és örök témái (femme, amour, galanterie) és sajátos eszközei (l'art de plaire, de civilité, de politesse, de conversation, de métaphore), a goût de l'analyse psychologique és a szenvedélyek analízise évtizedekig divatban maradnak. A szerző adatokkal cáfolja azt a Faguet által képviselt nézetet, amely egy ún. 1660 körüli klasszikus iskolát mesterségesen szembe állított egy 1630 körüli précieux-iskolával. „Elég bopillantani bibliográfiánkba, hogy meggyőződjünk arról, hogy a précieux-irodalom nagy hulláma Voiture után, 1650-től legalább 1680-ig tartott.” De erős nyomai vannak a század utolsó évtizedeiben is. A korábbi generációból igaz, hogy kihaltak a század dereka után (Voiture 1648, Malleville 1647, Sarasin 1654, T. L'Hermite 1655, Brébeuf 1661, Somaize), de számosan éltek a századfordulóig (Benserade 1691, l'abbé de Pure 1680, Mlle de Scudéry 1701, Ninon de Lenclos 1705, Mlle de Montpensier 1693, Ménage, Charleval, Mme de Brégy stb.). — Az 1682 után Versailles-ban virágzó királyi udvar, amelynek ízlésvilága (le goût du noble, du grand, du pompeux) éppen ellentéte volt a játékos précieux-szellemnek, fokozatosan fölcsúszta a legelőkelőbb párizsi társasági élet elitközönségét, ami a már szétforgácsolt, átalakulását eredményezte. A barokk és a klasszicizmus ízlésváltásának ez a klasszicizmussal egy ideig párhuzamsan tovább élő kísérőjelensége még az irodalmi ízlés kutatóinak beható elemzésére vár.

A précieux-mozgalom társadalmi jelentőségét csak legújabban ismerték föl azok a történészek, akik a préciosité teoretikusainak (l'abbé de Pure stb.) végnélküli munkáit nagy fáradsággal végigolvasták. Az egész mozgalom nőkultuszában egy új elemet, „l'aspiration vers un idéal nouveau de femmes” fedeztek föl, amely legszorosabb kapcsolatban áll a feudális társadalmi viszonyok között élő nő alárendelt (mariage) helyzetével. A précieux-irodalom a nő feudális alávetettsége és a pénzzel

való megvásárlás „alliances bourgeoises” módja elleni tiltakozás visszhangja is. A nők függetlenségét célzó szokások meghonosítása, a házasság új rendszeréről való nézetek, a válás (divorce) és a próbaházasság bevezetésének gondolata, a „le droit de vivre leur vie” elmélete az „émancipation féminine” útját egyenlette ellentmondásos megnyilatkozásaiban is. Mongrédien érdeme is, hogy a précieux-irodalom jobb megértését elősegítette társadalmi vonatkozásainak föltárásával s ezzel összefüggő ízlés-elemzéseivel.

HOFF LAJOS

George Steiner: The Death of Tragedy
London, 1961. Faber and Faber 354.

George Steiner, a közelmúltban előtérbe került fiatal angol kritikusnemzedék általánosan elismert és becsült tagja. A tragédiáról írott könyvét egy *Tolsztoj vagy Dosztojevszkij* című kötet előzte meg, amelyet nemcsak a szerző hazájában fogadtak elismeréssel, hanem más országokban — tudtommal Amerikában és Franciaországban — is kiadtak.

Steiner, mint ezt legutóbbi könyve, a *Tragédia halála* is igazolja, széles látókörű kritikus, s — ami nem kis érdem — kitűnő stiliszt. (Szépirói törekvéseiről is tudunk.) A *tragédia halála* súlyos problémákat felvető tárgya ellenére is esszének íródott, élvezetes olvasmány, s bár mellőzi a tudományos apparátust, alapos tudományos munka.

A szerző végigtekinti a tragédia irodalom fejlődését a görögöktől napjainkig, Aischylosztól Beckettig, s eközben olvasóinak számos kitűnő részletmegfigyeléssel és okos megállapítással szolgál. Különösen tanulságosnak éreztük a francia klasszikus tragédiáról, s ezen belül is a Racine-ról mondottakat, sok helyes felismerést tartalmaz a tragédiák versformájáról írt fejezet is. Alapjában egyet értünk Steinernek azokkal a megállapításaival is, amelyek az antikvitás, az antik mitológia mai felélesztésének lehetetlenségéről szólnak.

Steiner könyvének koncepciójával, alapvető mondanivalójával azonban mégsem érthetünk egyet. Bár még itt is találunk kapcsokat, utakat, amelyek lehetővé teszik a vele való diskurzust, vitát. Hiszen végső céljaink azonosak: ő is, mi is megegyezünk egy humánusabb világ akarásában. Amiben különbözünk — ez a célhoz vezető út. Mi a marxizmusban, a szocializmusban látjuk, ő pedig liberalizmussal kevert poszt-exisztencializmusban keresi a megoldást.

Nézeteltéréseink sorát az első oldalakon a tragédiáról adott definíció nyitja meg.

Steiner szerint tragikus az a költő, aki, amelynek hőse a sors okátlan, minden földi észszel belátható értelem nélküli áldozata. Pusztulása közben — éppen mert sorsa okátlanul végződik, mert ártatlanul pusztul el — a tragikus hős bukásában felmagasztosodik. Az adott példák: Szofoklész Oidipusza, Racine Phaedrája és Shakespeare Lear királya.

Nézetünk szerint Steinernek a tragédiáról adott meghatározása sajnálatosan önkényes. Még az arisztoteleszi tragédia meghatározást sem fogadja el, amely a tragikus hős bukását szükségszerű és megérdemelt bűnhődésnek tekinti. A *tragédia halála* — mint a mű címe is jelzi — azt kutatja, mi az oka annak, hogy a tizenhetedik század óta, Racine és Milton óta — néhány ritka kivételtől (Claudel, Brecht) eltekintve — a legnagyobb drámaírók sem jutottak el a tragédia-írás magaslatáig. Steiner ennek okát a görög mitológia szét hullásában, érvényessége elvesztésében keresi. Elemzése szerint az élet tragikus szemléletére csak a görögség volt egy olyan világkép megteremtésével képes, amelyben az istenek akarata kifürkészhetetlen, az ember nem értheti meg az istenek sújtó haragjának okait, bűn és bűnhődés nincsenek arányban. Sem a zsidó, sem a keresztény vallás nem tragikus, a túlvilági üdvözülés tanítása a földi lét szenvedéseit csak próbának tekinti, a túlvilági kárpótlás megszünteti a vallásos dogmatika szemszögéből az értelmetlen, okátlan halál lehetőségét, s ezzel a tragikum lehetőségét is.

Meglepő — magyarázza Steiner —, hogy a nagy tragédiák keletkezése tulajdonképpen ritka kivétel az irodalom végtelen folyamatában — a tragédia műfajának virágzása a történelemnek néhány rövid korszakára koncentrálódik: ilyen kor volt Periklész Athénje, Anglia 1580–1640 között, a XVII. századi Spanyolország és Franciaország 1630 és 1690 között.

A XVII. század végén azonban, a természettudományos világkép kialakulásával végleg lealkonyult az antik mitológia csilága. A reneszánsz, amely feltámasztotta az antikvitást, ha nem is hitt többé a görög istenekben, mégis benne élt ebben a mitológiában, a reneszánsz ember gondolatvilágának a görög mitológia szerves része volt, s így volt ez még a klasszicizmus és a barokk korában is. Az antik mitológia halála Steiner szerint a rokokóval kezdődik. Napjainkban az antikvitás már halott lexikális műveltséggé vált. Jelentős írók, művészek tettek és tesznek ugyan kísérletet a maguk egyéni mitológiájának kialakítására, de ezek — még a legmagasabbrendű szellemi produkciók — nem mentek át a közösség tulajdonába. Kollektív mitológia hiányá-

ban — véli Steiner — nem is jöhet létre az a közvetlen kapcsolat közönség és színház között, amely nagy drámai alkotások megszületésének előfeltétele.

Steiner tragédia-elmélete nagyon is vitatható. Konceptióját még az angol polgári kritika sem fogadta el. Könyvének értékét, érdekességét azonban nem is annyira konceptiója, mint gondolatébresztő problémafelvetése adja. Valóban; mi a tragikum forrása? Van-e összefüggés mítosz és tragédia között? Van-e létjogosultsága a tragédia műfajának napjainkban? És a szocializmus körülményei között? E kérdések megválaszolására elől a marxista esztétika sem térhet ki.

MIHÁLYI GÁBOR

Edmund Wilson: Patriotic Gore. Studies in the Literature of the American Civil War New York, 1962. Oxford University Press, 816.

Az amerikai polgárháború időszaka nem bővelkedik szépirodalmi alkotásokban. Javarást, mint Beecher-Stowe regénye, vagy Ambrose Bierce, John de Forest, George W. Cable írásai még a polgárháború előtt, illetve az azt követő évtizedekben születtek, s közülük nem egy, már kevésbé tűnik alkalmasnak, hogy alapul szolgáljon a forrongó évek levegőjének rekonstruálására. S ha mindezek mellé odasorakoztatjuk Whitman, Melville, Whittier és Lanier verseit, együttesen aligha indokolják Edmund Wilson terjedelmes monográfiájának jogosultságát.

Wilson azonban nem egyszerűen a polgárháború irodalomtörténetét kívánta megalkotni. Többet akart ennél: egy évszázad távlatából felépíteni a kor emberének gondolatvilágát, megteremteni azt a valószínű légkört, amelyben akkor éltek, s harcoltak az Unió mellett, vagy ellen. Naplók, emlékiratok, vitacikkek, szónoklatok sorát vonultatja fel a szerző, íróik szavainak és tetteinek egyezését — s nem egy esetben ellentmondását — meggyőző okfejtéssel állítja be hol egy életrajzba, hol pedig e nagyjelentőségű történelmi események sodrába. Mondanivalója illusztrálására hozott újabbskori történelmi analógiái helyenként meglepőek, mégis abban a környezetben meggyőzően hatnak, s minden esetben gondolkodásra késztetnek.

Tanulmányának sarkáttétele a rabszolgafelszabadítás problematikája. Ez, Wilson megállapítása szerint a kérdésnek csak az erkölcsi oldala; erkölcsi elvekért pedig a történelem tanúsága szerint az emberi-ség nem folytatott háborút, hanem sok-

kal inkább hatalmi politikai vagy gazdasági célkitűzésekért. S a rabszolgafelszabadítás kérdésében — a szélsőséges eseteket kivéve —, mint megtudjuk, nem is álltak olyan távol egymástól a vélemények, mert, hogy csak két nevet említsünk, Robert Lee tábornok, a déliek kimagasló alakja, alig pártolta jobban a rabszolgáság fenntartását, mint amennyire Ulysses Grant, az északiak tábornoka, s későbbi államelnök, a négerek felszabadítását helyeselte. Wilson tanúsága szerint e polgárháború célja az egységes, kapitalista termelésen alapuló nemzet megteremtése volt, s ez ugyanolyan felemás módon valósult meg, mint a munkaerő felszabadítása.

E felemás megoldást a maga eszközeivel az irodalom is támogatta. Az „újjaépítés” időszaka után divatba jött a Dél témája, megszületett az ültetvényes alakját mítoszba öltöztető romantikus történelmi regény, melynek hőse nem csak erkölcsileg feddhetetlen, hanem emellett még — a békülés jegyében — olyan lehetőségekkel rendelkezett, hogy északi mintájú ipari tőkés válhatna belőle. Ez a társadalmi, irodalmi kibékülés Beecher Stowe *Tamás bátya kunyhójának* továbbélésében is megmutatkozik. Megjelenése után szenvedélyes vitákat váltott ki, színpadi átdolgozásai, melyek kezdetben híven követték a regény témáját, a későbbi évtizedekben a szentimentális, melodramai vonásokat hangsúlyozták, új, hatásos jelenteket toltottak bele. S a századfordulógig nemzedékek nőhettek fel anélkül, hogy a már világhírű regényt, melynek Lincoln szellemesen túlzó megjegyzése szerint nem csekély része volt a polgárháború kiváltásában, olvasták, vagy igazi tartalmát ismerték volna.

Wilson érdeme, hogy elsőként állít be az amerikai irodalmi fejlődés fő vonalába műveket és jelenségeket, melyek addig az ismeretlenség homályában rejtőztek. (Erre csak egy példát: a szónoki beszéd stílusának gyors átalakulása, s hatása a későbbi irodalmi stílusra.) Gazdag anyagával, közérthető, könnyed stílusával (melyet csak néhol bont meg egy-egy, a múlt századi tájnyelvek idegen számára kezdetben szokatlan írásmódja) irodalmat szerető közönség és a szakemberek részére egyaránt hasznos olvasmány.

KOVÁCS JÓZSEF

Davide Lajolo: II „vizio assurdo”. Storia di Cesare Pavese Milano, 1960. „Il Saggiatore”, 389.

Cesare Pavese, a háború utáni évek olasz irodalmának egyik megújítója, az olasz próza szuggesztív és tehetséges alakja

1950 nyarán negyvenkétéves korában önkézével vetett véget életének. A tragédia az olasz irodalmi közvéleményt mélységesen felkavarta. Egy, a fasizmus alatt börtönbüntetést és száműzetést szenvedett kommunista író halála, hat évvel a felszabadulás után, sok találgatásra adott alkalmat. Egyesek, elsősorban külföldi tisztelői, Pavese tragédiájából általános következtetéseket kíséreltek meg levonni, üttévesztését egész nemzedéke jellemzőjeként tekinteni. Pavese különösen az Egyesült Államokban volt rendkívül népszerű, hisz ő volt a fasizmus éveit alatt az amerikai irodalom (Melville, Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Joyce, Faulkner, Dos Passos, Gertrude Stein) leglelkesebb propagátora.

Lajolo könyve erre a sok ki nem mondott kérdésre felel, amikor megfogalmazza az igazságot, végig követve az író életét és munkásságát gyermekkorától 1950. augusztus 26-ig, halála napjáig. Lajolo életrajzának időszerezését, az író élete iránti érdeklődést mi sem bizonyítja jobban, minthogy a kötet nem egész két év alatt négy kiadást ért meg.

Davide Lajolo, Pavese közeli barátja az író életének változásait, viszontagságait, gondolatait és érzelmeit mutatja be. Gazdagon merít a már megjelent művekből éppúgy, mint az eddig ismeretlen levelekből és egyéb dokumentumokból. Ezzel a módszerrel sikerül az olvasóhoz közel hoznia az író, szülőfaluját, Piemonte tájait, amelyek olyan determináló hatással voltak Pavese fejlődésére. Lajolo mindössze négy évvel volt fiatalabb Pavesenél, ugyanazon a vidéken született, tehát nemcsak az életkor, a nemzedék azonossága, hanem a vidék, a táj bélyege — amely éppen Olaszországban annyira fontos tényező — teszi még inkább lehetővé, hogy barátjának és harcostársának hűséges krónikása és egyéniségének értő tolmácsa is lehessen.

Lajolo, akinek élete barátjánál egyenletesebben alakult, (katonaság, partizán-tevékenység, a torinói majd milánói Unita főszerkesztője) nagy érzékenységgel ábrázolja Pavese egyéniségének kettősségét, amely végül a tragédiához vezetett. Az irodalmi köztudat Pavese arcképét általában *Naplója* (Diario) alapján rajzolta meg. E szerint a kifinomult intellektus, az érzékeny idegrendszer, amelyet a fasizmus éveinek üldöztetése amúgyis megviselt, a magány érzése, amely lassan mítosszá vált nála, vezetett el a döntő éjszakáig. Lajolo barátja egyoldalúvá formált arcképét kiegészíti egyéniségének másik, épp annyira lényeges oldalával, amelyben fontos szerepet játszott a közösségi érzés, az emberekkel való kapcsolat keresése,

a harcos, eszményeit előbbrevívó munka igénylése is.

A XVI. fejezet — életrajz, műelemzés és kortörténet sikeres vegyítése — nemcsak a Pavese-ímtosz homályát igyekszik eloszlatni, hanem hiteles, szuggesztív ábrázolást az Ellenállásnak, a háború alatti éveknek, majd a felszabadulást követő időszaknak. A kötetet harminckét igénykép illusztrálja, ez a gazdag képanyag is nagyban hozzásegíti az olvasót, hogy még inkább megérthesse az „il vizio assurdo” — talán szükségszerű — bekövetkezését.

T. ERDÉLYI ILONA

Marcel Reich-Ranicki: Deutsche Literatur in West und Ost München, 1963. R. Piper et Co. Verlag 500.

A szerzőről azt kell tudnunk, hogy lengyel származású, Németországban végezte középiskoláit, aztán a varsói gettóba zárták, a felszabadulás előtti időben illegálitásban élt, 1945 után pedig számos munkát tett közzé a német irodalomról. 1958-ban elhagyta a népi Lengyelországot, azóta Hamburgban él, a *Die Zeit* irodalomkritikai rovatának állandó munkatársa, a „Gruppe 47” egyik vezető kritikusa. Ez a kötet az első nagyobb munkája német nyelven.

Reich-Ranicki mintegy harmincöt prózai életművet elemez; a mai nyugat-német ill. svájci irodalmi életből Hans Erich Nossack, Wolfgang Koeppen, Gerd Gaiser, Max Frisch, Alfred Andersch, Heinrich Böll, Wolfriedrich Schnurre, Heinz von Cramer, Siegfried Lenz, Ingeborg Bachmann, Martin Walser, Günter Grass, Uwe Johnson szerepelnek egy-egy esszében. A határokon kívül élők közül szóba kerül Robert Neumann, Erich Maria Remarque, Manès Sperber, Hermann Kesten, Ludwig Marcuse. Külön fejezetben foglalkozik a szerző Ernst Glaeser, Günther Weisenborn és Luise Rinser egy-egy kötetével, valamint néhány most induló fiatal prózaíró munkásságával. A kötet második felében az NDK néhány írójáról ad portrét: Arnold Zweigről, Ludwig Rennről, Anna Seghersről, Stephan Hermlinről, Erwin Strittmatterről, Franz Fühmannról. Ismét csak rövidebb légezetű esszéekben foglalkozik még az alábbi írókkal: Willi Bredel, Bodo Uhse, Eduard Claudius, Bruno Apitz. Egy-egy cikket szentel a szerző az NDK kritikai életének és az 1960-ban megjelent írói lexikonnak.

Már a nevek felsorolása mutatja, hogy itt az utóbbi évtizedek német irodalmának legjelentősebb képviselői szerepelnek, s ha az esszéista módszerei felelnek vállalkozásának nagyságához, akkor jelentős telje-

sítménnyel áll szemben az olvasó. A teljesítmény azonban nemcsak jelentős, hanem jellegzetes is. Marcel Reich-Ranicki kitűnő tehetségsű író, okfejtése, dialektikája elegáns és könnyet kereső, célratörő, stílusa kitűnő. Írásából kibontható meggyőződése az, hogy minden író életében adódik egy elhatározó fontosságú élmény, az ezzel való vívódás, bírkózás az életmű gerince. Elemző-bizonyító eljárása egyszerre induktív és deduktív, szükség szerint idéz dokumentumokat, vizsgál részleteket, anélkül, hogy ez megakasztaná az esszé könnyed gördülését. Van író, akinél a részletekre koncentráció okait nyomozza, másoknál a szorongás és félelem motívumának központi jelentőségét vizsgálja, ismét másutt, pl. Gerd Gaisernél metsző íroniával elemzi a náci eszmevilág továbbélését a mai művekben. Ítéleteiben fölényes biztonsággal jár el, kérérelhetetlen a művészi gyengeségekkel szemben, az erények és eredmények közvetlen szomszédságában rögtön elvégzi a hibák feltárását, s itt nincs előtte tekintély.

Előszavában azt mondja Reich-Ranicki: nincsenek olyan esztétikai mércei, amelyekhez kész lenne magát állandóan tartani. Az élő irodalom maga is kiegészíti a kritika aspektusait, ezeket hajlandó nyomban felhasználni. Bizonyos körvonalak természetesen mégis előtűnnek egy ily vaskos könyvből. Ezeket két fázisban talán így határoznánk meg: Reich-Ranicki, mint esztéta és irodalomkritikus, minden esztétát kizáróan Lukács György tanításain nevelkedett fel. Eszménye a prózában az intenzív totalitás, s a művésziesség elbontását látja ő is sok olyan kísérletben, amelyek a század huszas-harmincas éveiben vagy később is az epikus folyam harmoniáját megzavarták. A fiatal első könyveseknél az időrend összekeverése, a német proletáírók, vagy akár Anna Seghers vonzódása a korabeli asszociatív-szimultaneitás amerikai példáihoz, a mindezekről szóló elemzések a nagyrealista iskola hatásáról tanuskodnak. Lukács egy nevezetes cikkének címe (*Aus der Not eine Tugend*), esztétikai tétellé oldva szerepel és egyre-másra előbukkan, szinte szó szerint. A hasonlóság azonban nem jelent azonosságot. Elsősorban is Reich-Ranicki elismerően fogékony a modern irodalmi irányzatok nem egy vívmányával szemben; W. Koeppen munkásságának elemzésénél pozitív értelemben vizsgálja Joyce hatását például. Ugyanígy ítéli meg a belső monológ próza szerepét. A szocialista realizmus szellemében létrejött ilyen típusú alkotásokkal szemben azonban már türelmetlenül lép fel. Itt már előtűnik az esztéta mögül az önálló, erősen

politikus antimarxista publicista. Reich — Ranicki ugyanis elfogultan és szenvedélyesen szembenáll a kommunista eszmével, világgal és irodalommal.

Amennyire érdekesek és kitűnőek a nyugatnémet polgári irodalomról írott részek, annyira elégtelenek a fenti ok miatt sok tekintetben a keleti Németország irodalmáról kifejtett eszméi futtatások. Itt a dedukció uralkodik, a szerző célja az, hogy bebizonyítsa: a kommunista irodalompolitika és a művészet ellentmondanak egymásnak, Anna Seghersnél épűgy, mint Stephan Hermlinél, Bodo Uhsénél, Eduard Claudiusnál avagy másoknál. A kommunista eszmévilág inspiratív és a művészetet megtermékenyítően átható mivoltáról nem sokat szól a szerző, megkerüli ezt a döntő kérdést, és ehelyett a kultúrpolitikai gyakorlat szuverén né misztifikálásával operál. Antikommunista és antifasiszta magatartás határán egyensúlyoz Reich — Ranicki; csak mérsékelten elégedett a nyugati polgári társadalmi renddel, rokonszenve azoké az íróké, akik kritikusan ábrázolják ezt a világot. Mégis ezekhez az írókhoz hasonlóan úgy tetszik, szellemének nincs igazi hazája s az „európaiság” eszméjének említése is csupán azzal a rejtett, kesernyős rezignációval csendül össze, ami a kötetből kihallható.

— SL —

John Bayley: The Characters of Love
New York, 1960. Basic Books, Inc., 296.

A tanulmánykötet címe megtévesztő. A három szerelmi történet, egy elbeszélő költemény (Chaucer: *Troilus and Criseyde*), egy dráma (Shakespeare: *Othello*) és egy regény (Henry James: *The Golden Bowl*) elemzése tulajdonképpen csupán ürügy arra, hogy a szerző irodalomelméleti nézeteit kifejtse. Ezt a többletet természetesen örömmel fogadjánk, ha az elmélet — amint ezt Bayley kötetének végére érve maga is bevallja — nem volna „zavaros és zavaró félígazságok halmaza”.

A szerző a szerelem és a megismerés, valamint a természet és az emberi lét ellentét-párjaira építi föl gondolatmenetét. A három tragédiát szerinte végső soron az okozza, hogy a szerelemesek egyike csak a maga vízióját, csak a maga szerelemre vonatkozó „ismereteit” fogadja el valóságosnak. Troilus a lovagi szerelem kódexének parancsát követi, Criseyde viszont választott elé kerülve elutasítja azt: nem hajlandó megszökni Troilusszal; Othellónak mit sem mond Desdemona „kedvesége és háziassága”, mert szerelme önnön

hősiességének víziójára épül, és Desdemonától is azt kívánja, hogy hősiességéért szeresse; Charlotte és a herceg pedig egyenesen ostobának bizonyulnak Maggie jószágával szemben. „A tudás szembekerül az ártatlansággal, a definíciók világa a kiszámíthatatlansággal. Mert a szerelem és a személyiség — mondja Bayley — megismerhetetlen”, aki tehát valamilyen sziklaszilárd „ismeretanyagra” alapítja vonzalmait, az a szerelemben — s ami ezzel egyértelmű: a jellemben — óhatatlanul hajótörést szenved.

Ez az elmélet még csak nem is tetszetős. Nyilvánvaló ugyanis, hogy Troilus, Othello és Charlotte szerelme nem ennek a rejtélyes agnoszticizmusnak, hanem — leg-egyszerűbb fogalmazásban — az emberi önzésnek, vagyis éppen a kellő szeretet hiányának esik áldozatul. Bayleynak az az állítása tehát, hogy a szerelem „az összes társadalmi erők között a legmegtevesztőbb”, nem egyéb, mint a téma misztifikálása.

Csakhogy a téma pusztá ürügy a szerző irodalomelméleti nézeteinek kifejtésére. És persze itt ütközzünk a súlyosabb ellentmondásokba, hamisabb okoskodásba. „Az angol irodalom legnagyobb alkotásainak nem az emberi állapotok, ha a Természet a tárgya, s ez a tárgy csaknem önkénytelen hűséget sugalmaz mindaz iránt, ami az emberi nemből és dolgokban állandó.” „Azok, akik a Természetről írnak, adott-nak tekintik, akik viszont az emberi állapotokat ábrázolják, azok egy bizonyos magatartást foglalnak el velük szemben.” Ez a bifurkáció nemcsak mesterkéltnak és önkényesnek, hanem alapjában véve reakciós is, mert a Természetet, azaz az embert és az emberi életformát változatlanoknak, fejlődésmentesnek tekinti, sőt másodrendűnek bélyegez minden olyan irodalmat, amely nem az „örök emberit” ábrázolja.

Idáig érve meg kell mondanunk, hogy az érthetőség kedvéért kénytelenek voltak Bayley elméletét méltánytalanul merev fogalmazásban ismertetni. Holott a valóság az, hogy a szerző — amint ez önkritikájából is látható — inkább csak tapogatózik e nézetek felé, s ez útkeresés közben — hála kiváló tárgyismeretének, sziporkázó szellemességének és nem utolsósorban komparatív módszerének — számos érdekes megállapítást tesz. A tanulmánykötet legélvezetesebb részei azok, ahol Bayley hű marad a címben foglalt témához és a hősök jellemét, szerelmük karakterét vizsgálja. Troilus vagy Charlotte „világának”, Tolsztoj, Proust vagy Jane Austen alkotói módszerének elemzésében irigylésre méltó éleslátásról tesz tanúbizonyságot. „Tolsztoj — írja — az életet

ábrázolja, Proust az élet vízióját. Proust számára... az életet két alaptörvény határozza meg: a személyiség merőben viszonylagos volta és az emberi nézetek közötti áthidalhatatlan szakadék... Az orosz író számára ilyen osztottság nem létezik... Tolsztoj az emberi valóságot és szolidaritást adottságnak tekinti." Ez az idézet, úgy érezzük, nemcsak a realista és a romantikus szemlélet közti különbség tömör, szép megfogalmazását rejtí magában, hanem az imént említett „álláspont nélküli irodalom” megtagadását is.

„Bayley perspektívája — írta e tanulmánykötetről Mark Van Doren amerikai költő és kritikus — olyan széles, olyan változatos, mint maga az élet.” Találó megállapítás, csak nem ezzel az elismerő hangszállal. Mert épp a perspektíva örökös változása miatt nem alakulhat ki egységes összkép, épp ezért érezzük Bayley nézeteit ellentmondásokkal terhes félgazságoknak.

VÁMOSI PÁL

Marguerite Pitsch: La vie populaire à Paris au XVIII^e siècle

D'après les textes contemporains et les estampes. Paris 1963. Éd. Picard, 101

A szerző, a Bibliothèque Nationale híres Cabinet des Estampes-gyűjteményének gondozója, két részből állította össze kiadványát. Az első különálló rész válogatott korabeli szövegeket tartalmaz, amelyeket A. van Gennep előszava és a szerző rövid kis összefoglalása vezet be. A második rész ötvenhárom korabeli, a „petit peuple de Paris” életét bemutató olajfestmény, akvarell, guas, tus- és ceruzarajz, metszet reprodukció-gyűjteménye. A képek 149 figurát örökítenek meg 27 ismert és anonim művész alkotásában.

A korabeli irodalom elsőrangú képviselői, mint Montesquieu, Voltaire, Rousseau nem méltatták figyelemre a „canaille des rues” megvetett rétegét. Az utcai és vásári szórakoztatók, énekmondók, komédiások, vándor-muzsikások, kintornások, bábjátékosok, írődéák, sarlatánok és mutatóványosok, postások, újságosok és „bouquiniste”-ek, vándor-árusok hadából, a párizsi utca jellegzetes típusai közül csak kuriózitásként kerültek bele egyes alakok, pl. a *Lettres persanes*-ba (Aveugles), Voltaire egyik versstrófájába (Savoyards), a *Réveries d'un promeneur solitaire*-be (Oublieur avec son tambour). Említette őket Marivaux *Le Spectateur français*-ben és a *La vie de Marianne*-ban (Savetiers, Fiacres) és Restif de La Bretonne (Bouquetières, Catins,

Postillons, Décrotteurs stb.) *Les Contemporaines*. . . c. könyvében. Régnier és Boileau nyomdokain járó néhány poéta tanúsága mellett főleg a Vadé-hoz (*La Pipe cassée*) hasonló versfaragók örökítették meg előszeretettel, kevés művészettel, nyers hitelességgel ezeket az alakokat. S belőlük irodalmi szereplőket is teremtetek az olyan komédiaszerzők, mint Dancourt (*La Foire Saint-Germain* 1696), Favart (*La Soirée des boulevards*), Regnard (*La Foire Saint-Germain* 1700). Megemlékeznek róluk a kisebbbrangú francia és külföldi emlék- és útirajzírók, pl. Bachaumont (*Mémoires secrets*. . .), Marana (*Lettre d'un Sicilien*. . .), Stern (*Voyage sentimental*) és Wille (*Mémoires et Journal*). A mintegy ötven főtípus egy részének irodalmi jellemzésére szolgáló részleteket kevésbé ismert korabeli írásokból, az utóbbiakhoz hasonló munkákból — dicsérendő gondossággal és utánajárással — sikerült a szerzőnek összeválogatnia.

Érdekes, hogy amíg az irodalmi szövegek túlnyomórészt második- és harmadrendű írók munkáiból vett idézetek alkotják, a rajzoló, metszők, festők, akik a „petit peuple des rues” életképei, témái iránt érdeklődtek, a nagyok közül valók: Watteau, Boucher, Greuze, Jeaourt stb. Az irodalmi szint alatti utcai népszórakoztatók életére jellemző képek pl. Greuze (*Le montreur de marionnettes*), Jeaourt (*Chanteur de cantiques: Le carnaval des rues de Paris*), Moreau le jeune (*Le marchand de chansons*), Saint-Aubin (*Comédiens*). A legtöbb ilyen témájú képet Bouchardon-tól, Dunker-től, Guérard le fils-től és Poisson-tól választotta ki Pitsch. Dunker és Wille megörökítette a szerelmi levelezést lebonyolító (*Écrivain public*) utcai írődéák alakját. A gyakran saját szövegüket előadó utcai énekesek és vándorzenészek figurája is kedvelt téma. Desrais és Guérard le fils (*Musiciens ambulants*) képei mellett figyelmet érdemelnek az énekesek, énekmondók különféle típusai, Moreau le jeune (*Chanteurs publics*), Bertholt (*Chanteurs des Boulevards*), C. Gillot (*Chanteur ambulant*) és Cochin (*Chanteur de cantiques*), a városi mulattatók jellegzetes alakjai.

A sokréti és gazdag reprodukció-anyag és az irodalmi szövegrészek együtt tanulságos korképet adnak egy alig ismert témakörrel, és betekintést engednek a nagy irodalmi központ irodalom alatti rétegébe. Marguerite Pitsch munkája eredményes vállalkozás gyümölcse.

HOPP LAJOS

Walter Allen: Tradition and Dream

The English and American Novel From the Twenties to Our Time. London, 1964. Phoenix House, 346

Walter Allen e könyve tíz évvel ezelőtt megjelent művének, *The English Novel* címűnek a folytatása. Így a két regénytörténetnek vannak érintkező pontjai és egyes írók: James Joyce, Virginia Woolf, D. H. Lawrence mindkettőben szerepelnek. A folytatás már az amerikai regényre is kiterjeszti vizsgálódásait. Olyan hatalmas anyagról van itt szó, hogy teljességre nem törekedhetett a szerző, és bizonyos önkényes válogatási eljárás elkerülhetetlen volt. Így nemcsak baloldali írók hiányoznak művéből, mint pl. a brit Jack Lindsay, avagy az amerikai Albert Maltz, hanem Somerset Maugham sem kap helyet, hogy néhány példát említsünk. A felölelt témakör nagysága azzal a veszéllyel jár, hogy nem minden adat ered első forrásból és olykor hibás.

Rendkívül érdekes és munkaigényes vállalkozás eredménye Walter Allen könyve. Műfajilag is izgalmas problémát vet fel. Regénytörténeti lexikon jellegű, mégsem lexikon, mert olyan izgalmas, eleven stílusban adja elő mondanivalóját, hogy az adathalmaz szárazságát sem veszi észre az olvasó. Ez a könyv egyik legnagyobb érdeme. A másik kiemelkedő érdeme pedig az, hogy olykor egy-két mondatban egy-egy íróról, vagy egy-egy műről tömör jellemzést tud adni.

A mű legnagyobb hiányossága a címmel és a címet kifejtő bevezetéssel kapcsolatos. Nyilvánvaló, hogy F. R. Leavis és Richard Chase elméleteinek visszhangjáról van itt szó. A *tradition*, az angol regény fejlődésének irányvonalára céloz. F. R. Leavis *The Great Tradition* című jólismert művére gondolunk. A *dream*, álom, az amerikai regénynek a brit műfajtól eltérő jellegére utal, amely Richard Chase szerint nem annyira *novel*, mint inkább *romance*.

A bevezetőben bővebben kifejti elképzelését Walter Allen és megállapítja, hogy az angol regény osztálytudatos, hősei a társadalomban élnek, az amerikai regény ezzel szemben mitikus jellegű és hőse a társadalomtól elidegenedett egyén. Amit erre vonatkozóan a XIX. századra elmond valóban igaz is. A legélesebben talán a két puritán író, a brit George Eliot és az amerikai Nathaniel Hawthorne ellentétes beállítottsága világítja meg a problémát, kár, hogy Walter Allen csak súrolja ezt a kérdést, de nem élezi ki.

Ami azonban igazán hiányosság a műben, mely *Tradition and Dream* cím alatt tárgyalja századunk angol és amerikai

regényirodalmát, az két ponton válik világossá. 1. A cím azt az illúziót kelti az olvasóban, különösen, ha még a címben foglalt két szót bővebben kifejtő bevezetést is elolvassa, hogy Walter Allen a *tradition* és *dream* ellentét-párjában fejtí majd ki az angol és amerikai regénytörténetét századunkban. Ezzel szemben az a meglepetés éri a mű olvasóját, hogy a bevezetés után többet nem tér vissza a szerző a problémára. Olyan tehát a bevezetés, mint egy problémafelvetés, melynek kifejtését azonban másra bízta az író. Igaz, műfajilag alig alkalmas Walter Allen könyve ilyen elvi kérdés tisztázására. 2. Az egész koncepció: a *tradition* és *dream* ellentét-pár nehezen alkalmazható a XX. századi brit, illetve amerikai regényre. Ez Walter Allen könyvéből is kitűnik. Még ha eltekintünk is James Joyce-tól, akit ugyan angol íróként tárgyal a szerző, de megállapítja róla, hogy nem-angol módon ír, akkor is ott vannak a műben tárgyalt írók között olyan brit szerzők, mint Virginia Woolf avagy William Golding, akikről aligha állíthatjuk, hogy osztályproblémák foglalkoztatják őket. Viszont nehéz lenne tagadni, hogy a harmincas évek nagy amerikai regényei, pl. Erskine Caldwell avagy John Steinbeck művei erőteljesen társadalomtudatosak.

Lényegében magának a szerzőnek számos megállapítása alátámasztja ellenvetésünket.

Ellen Glasgow a szerző szerint ugyanahhoz a regényírói iskolához tartozik, mint Jane Austen. Alan Tate regénye osztályterminológiában elemezhető. John O'Hara Thackeray-re emlékeztet. A harmincas évek amerikai regényirodalmát túlnyomóan társadalmi kérdések izgatták. A második világháború utáni amerikai írókat „Radical dissent” jellemzi. Graham Greene világa viszont — ahogy Walter Allen megállapítja — a gyökértelen, hitetlen, városi ember világa, Malcolm Lowry pedig majdnem amerikai, Faulknerre emlékeztet és a társadalomtól elidegenedett emberről ír.

Érdemes lenne a *tradition* és *dream* problémáját a brit és amerikai regény huszadik századi történetében alaposan megvizsgálni. Nem valószínű, hogy mindkét elemet mindkét regényben megtalálánk, ha különböző színezettel is. A két ellentétes ábrázolási mód elemzése során pedig igen valószínűleg olyan különbségekre bukkanánk, amelyeket Stephen Spender *The Struggle of the Modern* című 1963-ban megjelent művében *modern* és *contemporary*, azaz kortárs jelzőkkel illet.

KATONA ANNA

Tudor Vianu
(1897—1964)

Tudor Vianut mint Eminescu költészetének kitűnő ismerőjét és magyarázóját fedeztem fel. 1930-ban adta ki Eminescu költészetéről (Poezia lui Eminescu) című művét, amely sok szempontból új megvilágításban mutatta be a nagy román lírikus munkásságát.

Később megismertem széleskörű tevékenységét, amely a költészettől a filozófiáig terjedt. Első saját költeményei a Flacăra című folyóiratban 1916-ban jelentek meg, s később sem lett hűtlen a műsárhoz.

Mint irodalomtörténész, kezdetben esztétikai kérdésekkel foglalkozott, s különösen a hegeli esztétika volt rá hatással. Hegel tanulmányozása keltette fel benne az érdeklődést nemcsak az irodalom és társadalom, hanem az irodalom és a filozófiai és a művészi megformálás közti összefüggések vizsgálata iránt. 1925-ben jelent meg *A dualizmus a művészetben* (Dualismul artei) c. tanulmánya, 1933-ban *Hegel hatása a román kultúrában* (Influența lui Hegel în cultura română) c. munkája és 1934–35-ben nagy *Esztétikája*, amely egyedülálló a román irodalomelmélet történetében.

A művészi megformálás kérdéseit számtalan tanulmányban vizsgálta, amelyeket az utóbbi időkben két kötetben is összegyűjtött (Probleme de stil și artă literară, 1955., Problema metaforei și studii de stilistică, 1957). Alexandru Philippide nekrológiájában joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy Tudor Vianu a stílus kérdésében új perspektívákat nyitott. A metafora komplex mechanizmusának elemzésében pl. arra az eredményre jut, hogy nem egyszerűen csak stílusfigura, hanem „az emberi szellem egyik legfinomabb megismerési eszköze”. Különösen Bălcescu, Eminescu, Caragiale, Rabelais, Hugo, L. Tolstoj stílusát vizsgálta arra törekedve, hogy a stíluselemeket kapcsolatba hozza világnézeti és történeti vonatkozásokkal.

Vianu érdeklődése rendkívül széleskörű volt: nemcsak román irodalmi jelenségeket elemzett, hanem sokat foglalkozott a világirodalommal is. Az utóbbi időkben különösen az irodalom összehasonlító vizsgálatának problémái álltak érdeklődésének előterében; erről tanúskodik *Világirodalom és nemzeti irodalom* (Literatură universală și literatură națională, 1956) és *Tanulmányok az egyetemes és összehasonlító világirodalomból* (Studii de literatură universală și comparată, 1960, 1963., 2. javított bővített kiadás, amelyet a Helikon e számában ismertet Gáldi László).

Kapcsolatai a magyar irodalomtudománnyal az 1950-es évekre nyúlnak vissza. Ő vezette a román delegációt 1955-ben a budapesti irodalomtörténeti kongresszusra, 1961-ben Akadémiánk vendégeként tartózkodott hazánkban és előadást tartott az Irodalomtörténeti Intézetben *Madách és Eminescu* címen (közölte a Helikon Világirodalmi Figyelő 1964. első számában). 1962-ben a Román Tudományos Akadémiát képviselte az Összehasonlító Irodalomtörténeti Konferencián, vitaindító előadást tartott az irodalmi terminusok kérdéséről, elnökölt az elméleti kérdéseknek szentelt plenáris ülésen, és aktívan résztvett a vitákban. (Előadását és hozzászólását közli a Világirodalmi Figyelő 1963. 1. száma.)

Vianu sokoldalú műveltségét a nemzeti és az egyetemes haladás szolgálatába állította. Torinóban 1961-ben együtt vettünk részt a COMES Risorgimento-ülésén, s alkalmunk volt személyes vonatkozásokról is beszélgetni. Elmondta, hogy idealista filozófiai felfogását miként váltotta fel a dialektikus materializmus, s hogyan jutott el politikailag és ideológiailag egyaránt a szocializmus vállalásához. Nem számítás, hanem őszinte intellektuális meggyőződés vitte őt el odáig, hogy végül is a Román Munkáspárt tagja lett.

Utolsó írásában arról szól, hogy mit jelent számára az irodalomtudományi kutatás: „A kutatás az irodalomtörténetben, mint minden tudományos kutatás életforma. Ez az első elv, amelyet fel kell jegyezni és a legfontosabb is, amit meg tudok fogalmazni. A leggyakrabban fel a legjobb módszerekkel és hiába vennék magunkat körül a tudomány összes eszközeivel, a leggazdagabb bibliográfiákkal, forrásmunkákkal, a vizsgált kérdés teljes irodalmával. Mindez kevés segítséget nyújt, ha a tudomány nem lesz legfőbb foglalkozásunk, az élet célja. Nem lehet valaki irodalomtörténész, ha ideje egy részét más foglalatosságokra fordítja, mint azok, amelyek szakmájához tartoznak. A gondolatok folytonossága, a figyelem bizonyos irányítottsága, egy

bizonyos rövidebb vagy hosszabb idő alatt megtanult ezernyi dolog, az összes források ismerete, még a legkisebbeké is, a technikai készség a referenciák összegyűjtésében, rendszerezésében és megőrzésében, csak ez biztosítja a sikert az irodalomtörténeti munkákban éppúgy, mint más tudományokban. Természetesen vannak tudósok, akiknek széles az érdeklődési körük, és akik különböző területeken lettek szakemberek” (Gazeta literară, 1964. máj. 26.) Vianu a francia Taine és a román Odobescu példáját idézi. Itt megszabad kézirata. Munkássága alapján a tudósnak ehhez a kategóriájához sorolhatjuk Tudor Vianut is, akinek elvesztését őszinte szomorúsággal vette tudomásul a magyar tudományos élet.

KÖPECZI BÉLA

Andrej Mráz
(1904—1964)

Kereken kilenc éve, hogy Akadémiánk nagygyűlésén a szlovák kritikai realizmusról tartott előadást. Érdekes találkozás volt ez magyar kollégáival. Amíg ő — magyarul elmondott előadásában, kapcsolataink öröndetes javulását hangsúlyozva — csaknem kizárólag *a maga irodalmának* problémáit fejtegette —, addig a szlovák irodalmat csak részben ismerő magyar közönsége a magyar és a szlovák irodalom s általában a kelet-európai irodalom *párhuzamos vonásait, kapcsolatait* fedezte fel és hangsúlyozta az ő fejtegetései nyomán.

Az irodalomtörténetírás a szlovákoknál — mint minden kelet-európai népnél — a múltban a nemzeti ébredés, majd öntudatosodás egyik fontos eszköze és kísérő jelensége volt; harci eszköz, amely éles csapásokat is mért azokra, akiket nemzete ellenfeleinek látott. Bohuslav Tablictól kezdve Jaroslav Vlčeken át Štefan Krémeryig minden régebbi szlovák irodalomtörténészre jellemző ez a magatartás. Andrej Mráz jelenti e fejlődési folyamat betetőzését. Jóformán nincs a szlovák művelődés történetének korszaka, amelyikkel ne foglalkozott volna; erről tanúskodik két (német és szlovák nyelvű) összefoglaló kézikönyve is. A XVIII. századi Gavlovičtól kezdve a ma irodalmáig alapos kutatómunkával tárta fel a szlovákok csaknem valamennyi alapvető íróját és irodalmi korszakát. Legfontosabb kutatási területe mégis a XIX. század,

a nemzeti ébredés kora volt. Kollár Vajanský és a realizmus kezdetei voltak kedvelt témái. Ezek maguk is sejtetni engedik, hogy elsősorban nem az esztétika kérdései, nem az irodalom formai és műhely-problémái érdekelték. Bár egy ideig a pozsonyi Szlovák Nemzeti Színház dramaturgia, a *Slovenské pohlady* szerkesztője volt, akadémikusként fontos, irányító funkciókat is betöltött, s mint professzor több mint egy negyedszázadon át működött a pozsonyi egyetemen, — elsősorban mégis az irodalom társadalmi és nemzeti-szociális vonatkozásai érdekelték, az a harc, amelyet a nemzetiségi elnyomás korában a szlovák írónak népe urai ellen kellett folytatnia. Ennek a vizsgálatában nem ismert megalkuvást. Ez tette alakját tiszteletre méltóvá, de ez térítette el némileg tudományágának internacionális vonatkozásaitól. A szlovák kapcsolattörténet problémái terén — az elmondottak alapján érthető módon — elsősorban az orosz—szlovák szellemi érintkezés kutatására és bemutatására szorítkozott; nem értett egyet azzal az állásponttal, amely magyar—szlovák viszonylatban a pozitív kapcsolatok erőteljesebb hangsúlyozását kívánta az áldatlan nemzetiségi ellentétek bemutatása mellett. Talán ez volt az oka, hogy e sorok írójával éles vitába szállt.

S talán éppen ezért hallottuk nagyon megrendülve a hírt, hogy munka közben esett ki kezéből a toll. Becsületesen harcolt azért, amit vallott, becsületesen vitáztunk

vele mi. Kapcsolatainkat s azt a közös utazást, amelyen alföldi (békéscsabai) tanulóévei nyomait kutattuk, sohasem fogjuk elfelejteni.

SZIKLAY LÁSZLÓ

*

Filološki pregled (Belgrad)

A Jugoszláviában megjelenő filológiai szakirodalomnak eddig nem volt központi orgánuma, amely — a legjobb szakembereket maga köré gyűjtve — az osztatlan filológia jegyében az elvi és elméleti kérdések megvitatását tűzte volna ki céljául. Az eddigi folyóiratok vagy valamelyik részlet-területre szűkítették le figyelmüket (*Umjetnost riječi*, *Studia Romanica et Anglica Zagrabienia*) vagy gyakorlati, illetve tudománypszerszerűítő célokat szolgáltattak (Književnost i jezik), és emiatt nagyon sok tudományos eredmény és kutatás közlésére nem volt lehetőségük a filológusoknak. Ez a helyzet tavaly megváltozott: az Idegen Nyelvi és Irodalmi Társaságok Szövetsége (Savez društava za strane jezike i književnosti) 1963-ban új folyóiratot indított *Filološki pregled* címmel. Felelős és főszerkesztő Dr. Dragan Nedeljković, a belgrádi egyetem irodalomelméleti tanszékének docense; a szerkesztőbizottság munkájában valamennyi hazai egyetem legnevesebb filológusai részt vesznek s a filológia minden területéről elfogadnak elvi, összefoglaló tanulmányokat, ill. kutatási beszámolókat. Nagy figyelmet szentelnek a sokoldalú tájékoztatásra is: gazdag és változatos recenziós-rovattal egészítik ki a tanulmányokat. Külföldi szakemberek írásait is szándékoznak közzélni. Az első kettős (1—2.) szám külföldi munkatársai: Robert Escarpit (Bordeaux), Tudor Vianu (Bukarest), E. Stankiewicz (Chicago), Fritz Martini (Stuttgart), Roland Mortier (Bruxelles), Henrik Becker (Jena), René Etiemble (Paris). — Reméljük, hogy az új folyóiratban a jugoszláviai filológusok jelentős tudományos eredményeiről értesülünk.

*

Estetika (Prága)

Ladislav Štoll és Antonín Sychra szerkesztésében a fenti címen új folyóirat jelent meg Prágában. Az előző tanúsága szerint azokba a gazdag hagyományokba akar belekapcsolódni, amelyek az esztétikai érdeklődés szempontjából mind a cseh, mind a szlovák irodalomtudomány és kritika múltjára is jellemzők. De nem marad meg a szűk nemzeti szempontnál:

a külföldi példák s a külföldi szerzők segítségét is igénybe akarja venni ahhoz, hogy a marxista esztétika néhány megoldásra váró kérdésére adhasson feleletet s ezzel irányelveket nyújtson a ma irodalmi gyakorlatának is.

Vallja a művészetek egységét s ezért az irodalomesztétikai problémák mellett a zene, a képzőművészet stb. kérdéseire is hozzányúl. Első cikke Janáček írói stílusát elemzi, amely a szerző, Antonín Sychra szerint zenéje problematikájának kulcsa. Luděk Novák Hegel, Feuerbach és Marx alapvető esztétikai kategóriáiról értekezik. A jelenünk több gyakorlati problémáját is fejtegető számnak érdekes magyar vonatkozása Tomáš Štraus: *A hagyomány és a ma — magyar szemmel* c. glosszája a XX. század magyar képzőművészetéről.

A műmelléklettel is ellátott folyóiratot a Csehszlovák Tudományos Akadémia Cseh Irodalmi Intézetében szerkesztik.

*

Index Translationum. A fordítások nemzetközi repertóriumának évi kiadása az Unesco rendkívül jelentős, a maga nemében egyedülálló vállalkozása. A nemrégben megjelent XIII. kötet 58 ország 31 238 adatát tartalmazza, a XIV. kötet pedig már 75 ország eredményeit teszi közzé 32 931 címben. Az első helyen az irodalmi fordítások állanak 17 688 címmel, amelyet a jog, a társadalomtudományok, a pedagógia (3410), a történelem, a földrajz és az életrajz (2590), a vallás, a teológia (2181) követ. A sorrendet a filológia zárja — emelkedő irányzattal — 133 adattal. Az egyes országok aránya a következőképpen oszlik meg: első helyen a Szovjetunió áll 4666 címmel, majd a két Németország 3304 címmel. Az előkelő harmadik helyen Csehszlovákia áll 1897 címmel, s csak ezután következik Franciaország, Spanyolország, Hollandia, USA és Olaszország.

A fordítások között még mindig a Biblia vezet (246). A legtöbbet fordított egyéni szerző Lenin (185 verzióban), akit Hruscsov (169), Tolsztoj (135), Agatha Christie (111), Tagore (101), Shakespeare (99), majd Verne követ (88).

*

Június 15-én a moszkvai Gorkij Világirodalmi Intézetben tudományos ülésszakot rendeztek a marxista-leninista irodalomtudomány aktuális problémáiról. V. Scserbina megnyitó beszédében, B. Rjurikov, B. Bjalik, V. Ozerov előadásukban és a vitában élesen bírálták a szocialista realista módszer diszkreditálására, ignorálására, elferdítésére s a szocialista eszté-

tika marxista—leninista alapjainak revíziójára irányuló kísérleteket. A felszólalók különösen hangsúlyozták a szocialista realizmus gorkiji, forradalmi hagyományainak mai jelentőségét.

*

1963. november 26-án a Harvard egyetemen Renato Poggioli emlék-ülést tartottak. Az ülés előadói Harry Levin, René Wellek, Dante Della Terza, Frank E. Manuel és Claudio Guillén professzorok Poggioli sokoldalú munkásságát méltatták. Az egyetemen működő Ticknor Library Poggioli műveiből, kézírataiból és más emléktárgyaiból az emléküléssel egyidejűleg kiállítást rendezett.

*

A Lengyel Tudományos Akadémia Irodalmi Kutató Intézete (IBL) 1963 novemberében háromnapos konferenciát rendezett a XX. század (pontosabban a két világháború közötti évek) lengyel költészetéről. A rendkívüli érdeklődést kiváltó üléseken heves viták robbantak ki a különböző, sokszor ellentétes nézetek között az avantgarde, a különféle izmusok és irányzatok értékelésében. A viták ismeretetésére folyóiratunkban még visszatérünk.

*

A *Journal of Aesthetics and Art Criticism* szerkesztősége 1965-ben egy, a távolkeleti országok esztétikájának történetével és mai esztétikájával foglalkozó szám megjelenését tervezi.

*

A Szovjet Tudományos Akadémia nyelv- és irodalomtudományi osztályának júniusi osztályülésén V. Vinogradov akadémikus, a helyesírási bizottság elnöke betérjesztette jelentését a bizottság munkájáról, és bemutatta az orosz helyesírási reform-tervezetet, amelyet ezt követően széleskörű, országos vitára bocsátottak.

*

Nagy érdeklődés előzi meg az olasz és francia irodalomtörténészek körében a torinói egyetem francia tanszékének gondozásában, a Società Editrice Internazionale kiadásában megjelenő *Studi in onore di Carlo Pellegrini* című tanulmánygyűjte-

ményt, amelyben a neves olasz komparatista tanítványai és tisztelői jelentetik meg reprezentatív tanulmányaikat.

*

A Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Társadalomtudományi Szekciójának 1964-ben komplex témaként a világ kulturális fejlődésének kutatását tűzte ki. Történészek és irodalomtörténészek közösen dolgozzák ki a társadalmi tudatformák történetét.

*

1963. szeptember 17-én Firenzében 75 éves korában elhunyt Giuseppe De Robertis, a kiváló irodalomtörténész. 1938-tól 1958-ig (nyugdíjaztatásáig) a firenzei egyetem tanára volt.

*

M. J. Lermontov születése 150. évfordulójának (1964. október) előkészítésére a Szovjetunió Minisztertanácsa jubileumi bizottságot hozott létre, amelynek tagjai N. Gribacsov (elnök), Andronyikov, I. Anyiszimov, P. Antokolszkij, D. Blagoj, V. Vinogradov, Sz. Marsak, R. Roszdeszvenszkij, K. Sziponov, A. Tvardovszkij, N. Tyihonov, J. Furceva, M. Hrapcsenko, V. Scserbina, V. Sklovszkij és mások.

*

Az Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letterature Italiana 1962-ben Mainzben tartott IV. kongresszusán hozott határozata szerint az Associazione V. kongresszusát Dante születésének hétszázadik évfordulója megünneplésére a Società Dantesca Italianával közösen rendezi meg. A tudományos szümpozion 1965. április 20 és 27-e között kerül megrendezésre Firenzében, Veronában és Ravennában, ahol a világ legkiválóbb Dante-kutatói számolnak majd be legújabb eredményeikről, így hódolva a nagy olasz költő emlékének.

*

Sánta Ferencnek, Intézetünk könyvtárosának *Húsz órák riport* c. kisregénye 1964 júniusában megjelent észt nyelven, E. Hiedel fordításában, az Ajalehtedajakirjade Kirjastus (Tallin) Looming-sorozatában, 18 ezer példányban.

the first of these is the fact that the majority of the population is of African descent, and the second is the fact that the majority of the population is of African descent.

The first of these is the fact that the majority of the population is of African descent, and the second is the fact that the majority of the population is of African descent.

The first of these is the fact that the majority of the population is of African descent, and the second is the fact that the majority of the population is of African descent.

The first of these is the fact that the majority of the population is of African descent, and the second is the fact that the majority of the population is of African descent.

The first of these is the fact that the majority of the population is of African descent, and the second is the fact that the majority of the population is of African descent.

The first of these is the fact that the majority of the population is of African descent, and the second is the fact that the majority of the population is of African descent.

The first of these is the fact that the majority of the population is of African descent, and the second is the fact that the majority of the population is of African descent.

Tartalom

A kelet-európai avantgard történetéből

JAN ŚLASKI:	
<i>Avantgardizmus a lengyel költészetben a két világháború között</i>	167
PÁLFFY ENDRE:	
<i>Hagyomány és újítás a két világháború közötti román irodalomban</i>	184
SLOBODAN Ž. MARKOVIĆ:	
<i>Expresszionizmus a jugoszláv irodalomban</i>	195
PŘEMYSL BLAŽÍČEK:	
<i>Modernség és hagyományőrzés Jiří Wolker költészetében</i>	207
KASSÁK LAJOS:	
<i>A magyar avantgard három folyóirata</i>	215

DOKUMENTUMOK

SÁNDOR LÁSZLÓ:	
<i>Anton Straka kilenc levele 1940-ből</i>	256
DOMOKOS SÁMUEL:	
<i>Ismeretlen Eminescu-nekrológ a budapesti La revue de l'Orient-ban</i>	264

SZEMLE

SZIKLAY LÁSZLÓ:	
<i>Az Acta Litteraria száma a budapesti Összehasonlító Irodalomtudományi Konferenciáról</i>	271
ZUZANA ADAMOVÁ:	
<i>Tanulmánykötet a csehszlovák—magyar irodalmi kapcsolatok történetéből</i>	275
BOJTÁR ENDRE:	
<i>A szocialista irodalom születése</i>	277
SZIKLAY LÁSZLÓ — BOJTÁR ENDRE:	
<i>Čapekről — nyugaton és keleten</i>	281
BELLYEI LÁSZLÓ:	
<i>Magyar, orosz és német nyelvű könyv Hasekről</i>	289
FRIED ISTVÁN:	
<i>A magyarországi szlavisztika kezdeteihez</i>	295
RADÓ GYÖRGY:	
<i>Magyar—ukrán történelmi kapcsolatok a szépirodalomban</i>	302

KÖNYVEK

Štefan Drug: Kapitoly k začiatkom socialistickej literatúry na Slovensku (<i>Sziklay László</i>)	315
Štefan Drug: Edo Urx. Život a dielo novinára a revolucionára (<i>Sziklay László</i>)	317
Василий Иванов: Формирование идейного единства советской литературы 1917—32. гг. (<i>Bojtár Endre</i>)	318
Kazimierz Wyka: Modernizm polski (<i>Bojtár Endre</i>)	319
П. И. Лавур: Маяковский едет по Союзу (<i>Radó György</i>)	319
Miloš Tomčík: Na prelome epoch (<i>Sziklay László</i>)	321
Antonín Jelínek: Vítězslav Nezval (<i>Bojtár Endre</i>)	323
Юрий Кобилицкий: Натан Рибак (<i>Sándor Judit</i>)	324
S. Iosifescu: În jurul romanului (<i>Gáldi László</i>)	325
Tudor Vianu: Studii de literatură universală și comparată (<i>Gáldi László</i>)	326
Dömötör Tekla: Az újkori színháztudás kialakulása Kelet-Európában (<i>Sziklay László</i>)	330
Илья Николаевич Голенищев—Кутузов: Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков. (<i>Angyal Endre</i>)	332
C. G. Nicolescu: Viața lui Vasile Alecsandri (<i>György Sándor</i>)	333
Jan Petrmichl: Patnáct let české literatury 1945—1960. (<i>Bárkányi Zoltán</i>)	334
Csuka Zoltán: A jugoszláv népek irodalmának története (<i>Póth István</i>)	335
Tarybu Lietuvos rašytojai (<i>Bojtár Endre</i>)	337
История русской литературы конца XIX начала XX века. Библиографический указатель. (<i>Lakos Katalin—Ujhelyi Gabriella</i>)	338
Zbornik u čast Stjepana Ivšića (Stjepan Ivšić-emlékkönyv) (<i>Angyal Endre</i>)	339
Emlékkönyv Julius Dolanský 60. születésnapjára (<i>Sziklay László</i>)	341
Jozef Škultéty (<i>Sziklay László</i>)	343
Jan Gebauer (<i>Sziklay László</i>)	344
Шүдө поет, Почеламут-влак Миклай Казаков ден Иван Осмин составитленыт (<i>Radó György</i>)	346
Walter Binni: Poetica, critica e storia letteraria (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	348
Иван Попиванов: Принципи на литературната композиция (<i>Sipos István</i>)	349
Georges Mongrédien: Les Précieux et les Précieuses (<i>Hopp Lajos</i>)	350
George Steiner: The Death of Tragedy (<i>Mihályi Gábor</i>)	351
Edmund Wilson: Patriotic Gore. Studies in the Literature of the American Civil War (<i>Kovács József</i>)	352
Davide Lajolo: Il „vizio assurdo”. Storia di Cesare Pavese (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	353
Marcel Reich-Ranicki: Deutsche Literatur in West und Ost (-SL-)	354
John Bayley: The Characters of Love (<i>Vámosi Pál</i>)	355
Marguerite Pitsch: La vie populaire à Paris au XVIII ^e siècle (<i>Hopp Lajos</i>)	356
Walter Allen: Tradition and Dream (<i>Katona Anna</i>)	357
HÍREK	358

Содержание

Авангардизм в Восточной Европе

<i>Ян Шласки</i> : Авангардизм в польской поэзии между двух мировых войн	167
<i>Эндре Палффи</i> : Традиции и новаторство в румынской литературе между двух мировых войн	184
<i>Слободан Ж. Маркович</i> : Экспрессионизм в югославской литературе	195
<i>Пржемысл Блажичек</i> : Модернизм и приверженность к традициям в поэзии Иржи Волькера	207
<i>Лайош Кашиак</i> : Три журнала венгерского авангардизма	215

ДОКУМЕНТЫ

<i>Ласло Шандор</i> : Девять писем Антона Страки, написанных в 1940 году	256
<i>Шамуэль Домокош</i> : Неизвестный некролог, посвященный Эминеску, в будапештском «Ревю дель Ориент» ..	264

ОБОЗРЕНИЕ

<i>Ласло Сиклаи</i> : Специальный номер журнала «Акта Литтерариа», посвященный происходившей в Будапеште Конференции по вопросам сравнительного литературоведения	271
<i>Зузана Адамова</i> : Сборник статей по вопросам чехословацко-венгерских литературных связей	275
<i>Эндре Бойтар</i> : Рождение социалистической литературы	277
<i>Ласло Сиклаи—Эндре Бойтар</i> : О Чапеке — на Западе и на Востоке	281
<i>Ласло Бейеи</i> : Венгерская, чешская, русская и немецкая книги о Чапеке	289
<i>Иштван Фрид</i> : К возникновению славистики в Венгрии	295
<i>Дьердь Радо</i> : Венгерско-украинские связи и их изображение в художественной литературе	302

О КНИГАХ

СООБЩЕНИЯ

Sommaire

De l'histoire de l'avant-garde est-européenne

- J. Ślaski* : L'avant-gardisme dans la poésie polonaise entre les deux guerres mondiales..... 167
- A. Pálffy* : Traditionnel et nouveau dans la littérature roumaine entre les deux guerres mondiales 184
- S. Ž. Marković* : Expressionisme dans la littérature yougoslave..... 195
- Pr. Blažiček* : Modernisme et conservation de la tradition dans la poésie de Jiří Wolker 207
- L. Kassák* : Sur trois revues du mouvement d'avant-garde hongroise 215

DOCUMENTS

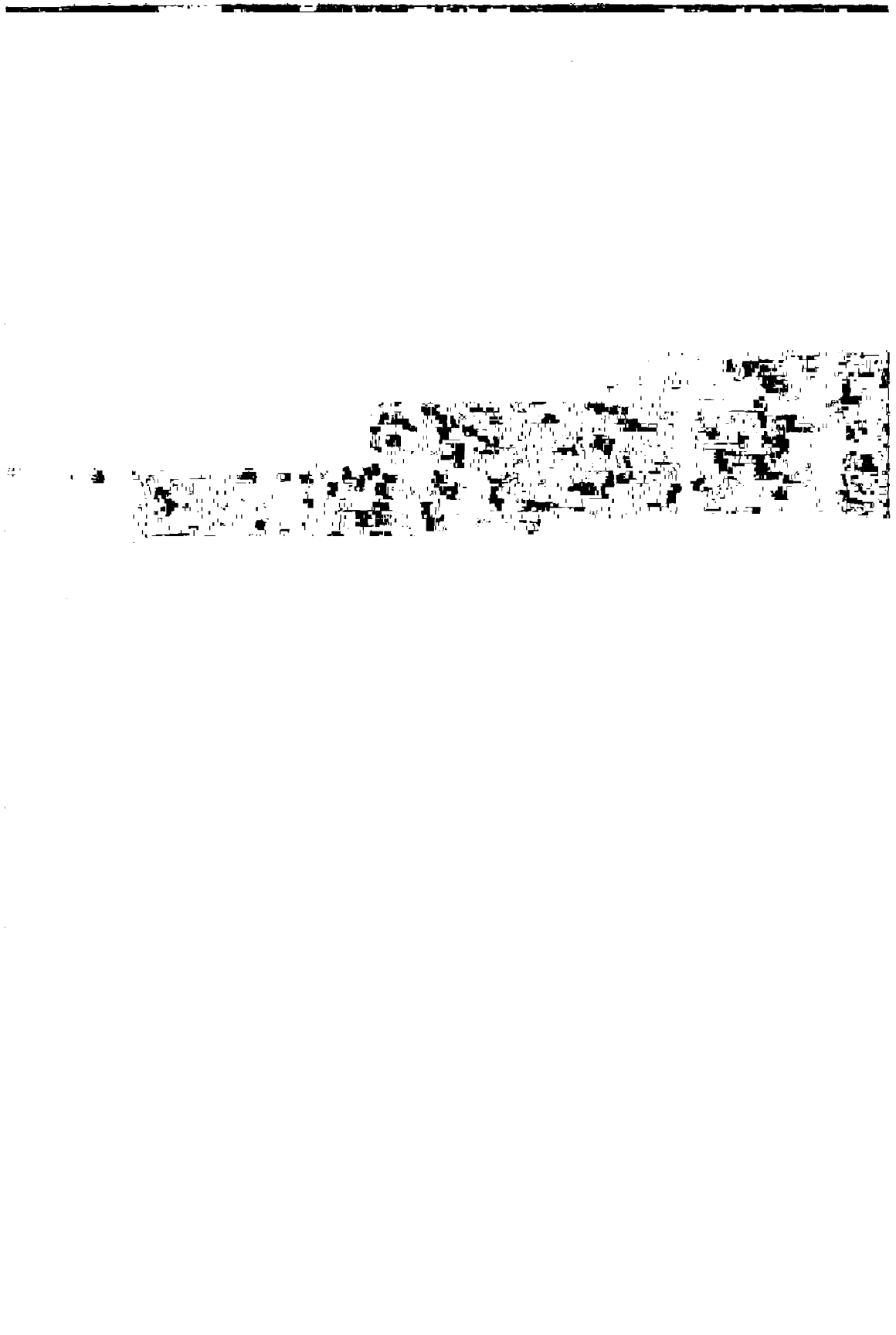
- L. Sándor* : Neuf lettres d'Anton Straka de 1940..... 256
- S. Domokos* : Nécrologue inconnu sur Eminescu dans La revue de l'Orient de Budapest 264

REVUE

- L. Sziklay* : Un numéro d'Acta Litteraria sur la Conférence de Littérature Comparée à Budapest 271
- Z. Adamová* : Un recueil d'études sur l'histoire des relations hungaro—tchécoslovaques 275
- E. Bojtár* : La naissance de la littérature socialiste..... 277
- L. Sziklay—E. Bojtár* : Sur Čapek — à l'Occident et à l'Orient 281
- L. Bellyei* : Un livre en langue hongroise, tchèque, russe et allemande sur Hašek 289
- I. Fried* : Contribution aux débuts des études slaves en Hongrie 295
- Gy. Radó* : Relations historiques hungaro—ukrainiennes dans les belles-lettres 302

COMPTES-RENDUS

NOUVELLES



Ára: 20,— Ft

Előfizetés egy évre 32,— Ft

KRITIKA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETE, A MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG ÉS A MAGYAR ÍRÓSZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

A Kritika kulturális fejlődésünk tisztázatlan és vitatott kérdéseire keres választ, s a korszerű tudományos világnézet elvi alapján elemzi a magyar és a világirodalom, az irodalomelmélet legjelentősebb és legidősebb problémáit. Ismer-teti a képzőművészetek és a zene világában zajló vitákat, valamint az irodalmi szempontból hasznosítható tudományos eredményeket. A tanulmányokat friss irodalmi és művészeti *kritikai*, *vita-* és *tájékoztató* rovatok egészítik ki.

✱

Felelős szerkesztő:

Diószegi András

Megjelenik havonként

Előfizetési díj

Egy évre 84,— Ft, fél évre 42,— Ft

Példányonkénti eladási ára 8,— Ft



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomról:

Shakespeare-évforduló

A. Vartanov: Irodalom és képzőművészet

G. Steiner: Világirodalom...

G. Hauptmann kiadatlan levelei Hatvany Lajoshoz

Illés L.: Írni-állástfoglalni?

J.-P. Sartre megmagyarázza a „Szavak”-at

✱

SZEMLE

✱

KÖNYVEK

1964 | 4

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménési út 11–13.

Tel. 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–12 óra
között

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1964/4. X. ÉVFOLYAM

megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓNÁL, Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon 111-010 MNB egyszámlaszám:

46. Csekkbefizetési számlaszám: 05-915-111-46

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN, Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-612.

a POSTA KÖZPONTI HÍRLAPIRODÁNÁL Budapest V., József nádor tér 1. Telefon: 180-850. Csekk-számla: egyéni 61.257

közületi 61.066

Példányonként megvásárolható a Posta nagyobb árusítóhelyein is.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Vidosa László

A kézirat nyomdába érkezett: 1964. VIII. 3.

Példányszám: 1400

Terjedelem: 15,4 (A/5) fv

64.59320 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25,380

*Az idő eldönti a vitát (Az irodalom és a képzőművészet viszonya)**

Jó száz évvel ezelőtt a művészeti kultúra sorsáról elmélkedve ezt írta Flaubert: „A művészet egyre tudományosabb lesz, a tudomány egyre művészebb; alapjuknál szétváltak, de valahol a csúcson újra találkozni fognak. Az emberi gondolat nem láthatja előre, milyen sugárzó napként ragyognak majd fel az alkotások.” Ez a megállapítás, melyhez Flaubert később nemegyszer visszatért, elég váratlan olyan embertől, akinek a nevével a művészetek éles differenciálódási folyamatának a kezdetét szoktuk összekapcsolni. De hát ilyen a fejlődés dialektikája: a szétválasztási tendenciával egyszerre érvényesül, harcol vele az ellentétes, az egyesítő tendencia. Centrifugális és centripetális erők hatnak a művészet sorsára.¹ Míg a francia impresszionisták elkeseredett harcot vívtak a festészetben az „irodalmiaskodás” ellen, Wagner és Szkrjabin a művészetek nagy szintézisét, a művészi alkotás szinkretizmusát keresték. Schönberg dodekafóniája mellett ott áll Brecht epikus színháza.

A két ellentétes tendencia megnyilvánulása különösen világos napjainkban, amikor a művészetben minden folyamat megnő, új, eddig páratlan méreteket ölt. Ha Lessing azt mondta a XVIII. századi művészetről, hogy „... határai újabb időkben sokkal szélesebbre tágultak”,² akkor mit mondjunk a művészetek határaitól most, a XX. század közepén?! Napjainkban nemcsak az egyes, sok évszázados történetre visszatekintő művészeti ágak keretei tágulnak ki, hanem általában a művészet keretei is, a maga egészében. A művészi alkotás új formái tűnnek fel, gyarapodik a művészetek családja, eddig hozzáférhetetlennek tartott területeket ostromolnak a művészek...

A költészet és a festészet között nemegyszer folyt vita a múltban azért, hogy melyik az első a szépség birodalmában. Horatius *Epistolae ad Pisonese* óta tart ez a vita, vagy talán még régebben, Szimonidész görög költő óta, aki az i. e. V. században élt. Leonardo da Vinci egyik művének ez a címe: *A festő vitája a költővel, a muzsikussal és a szobrásszal*. Elég egyetlen gondolatát idéz-

* Время завершает спор (О соотношении литературы и изобразительного искусства) Вопросы литературы, 1964. 3. sz. 98–125.

¹ Ezt a folyamatot már Flaubert előtt felismerte Hegel: „Már túl vagyunk azon az időn, amikor az egekbe lehetett emelni a művészet alkotásait, és istenként lehetett hódolni nekik. Az a benyomás, amelyet gyakorolnak ránk, inkább logikai jellegű. Általuk keltett érzelmeinknek és gondolatainknak valami igazolásra is van még szükségük, amelyet más forrásokból kapunk. A gondolat és az elmélkedés utolérte a művészeteket.” (ГЕГЕЛ: Собр. соч. Т. 12. М., 1938. стр. 10.)

² LESSING: Laokoön. Hamburgi dramaturgia. Bp. 1963. 58.

nünk annak érzékeltetésére, milyen hevesen vitáztak egymással az irodalom és a képzőművészet hívei. „Ha te — fordul képzelt ellenfeléhez Leonardo — a festészetet néma költészetnek nevezed, a festő is vak festészetnek hívhatja a költészetet! Mármost nézd meg: melyik átkozottabb nyomorult, a vak vagy a néma?”³...

Mindkét művészeti ág hívei meglepően egységesnek bizonyultak viszont abban, hogy a költészetet is, a festészetet is képszerűnek tekintették. Az irodalmi képet* szavakkal kifejezett képnek fogták fel. Meg kell állapítanunk, hogy egyetlen irodalomelméleti kategória sem maradt olyan mozdulatlan évszázadokon át, mint az irodalmi kép.⁴ Vannak olyan modern nyugati esztéták, akik már mintegy lemondtak ennek a sok évszázados problémának a megoldásáról, s úgy keresnek kiutat, hogy egyszerűen nem beszélnek róla. R. Wellek és A. Warren *Theory of Literature* c. műve (N. Y., 1949.), a legkomolyabb az újabban megjelent nyugati irodalomelméletek közül, egyáltalán nem említi az irodalmi kép fogalmát. Éppígy nem említi a Yelland—Jones—Easton-féle *A Handbook of Literary Terms* (London, 1950.) sem.

Maga a *kép* terminus is állandóan arra késztet bennünket, hogy valamilyen szemléletes, vizuálisan meghatározott tárgyra vagy jelenségre gondoljunk. Az irodalom történetében sok olyan kísérlettel találkozhattunk már, amely revízió alá akarta venni az irodalmi kép, a szóbeli kép jellegének értelmezését (a külföldi tudósok közül Humboldt, Steinthal, Heyse, az oroszok közül Potyebnya, Spet és az opozitivisták⁵ nevét említhetjük), mégis mind e mai napig szerepelnek az irodalomelméletben a régmúltból származó nézetek. Hogy, hogy nem, a nyelvészek, irodalomtudósok és írók egyaránt csaknem szóról szóra ismételtetik az irodalmi képnek festői kép gyanánt való meghatározását, amely ellen már Lessing tiltakozott a *Laokoón*-ban...

Nem is olyan régen (1959-ben) nyilvánította véleményét A. Jefimov és P. Pusztovojt abban a vitában, amely az irodalmi képről a *Voproszi Lityeraturi* hasábjain folyt. Cikkeikben — ki tudja, hányadszor — újra jelentkezett az irodalmi alak „festői”, „vizuális” jellegének elmélete... Jefimov egyik fejtegetésében Korolenkóra hivatkozik, de helytelenül értelmezi Korolenkónak Lessingtől vett kitételét és hozzáfűzött kommentárjait. Korolenko, Lessing gondolatát továbbfejlesztve, ezt írja:

„Most jut eszembe az a példa, amelyet a néhai Turgenyev idézett Pus-kintől:

*A termékelen sivatag
Hőségtől perzselő talajából...*

Figyeljék csak meg, hogyan vázol fel itt a költő három-négy vonással egy egész képet. Az olvasó képzeletét megragadják, felkavarják ezek a találó vonások, s maga rajzolja tovább a többit. Szinte látjuk a homok színét, a felhőt-

³ LEONARDO DA VINCI: Tudomány és művészet. Bp. 1960. 80.

* A *lityeraturnij obraz* kifejezés tartalma nagyon gazdag: jelent irodalmi képet, ábrázolásmódot, stilisztikai alakzatot, figurát, szimbólumot, szóképet. A továbbiakban az első jelentést használjuk.

⁴ Л. И. ТИМОФЕЕВ Основы теории литературы. М., 1959. 15. c. művében az irodalmi képszerűség fogalmát elemezve kénytelen elismerni, hogy „az irodalom és más művészeti ágak közötti különbség kérdése még távolról sem tisztázódott”.

⁵ ОПОЖАЗ (Общество изучения поэтического языка) a leningrádi formalisták társasága az 1910-es években.

len, izzó égboltot, a fa komor körvonalait — bár mindezekről közvetlenül nem történik említés. Ez az, amit a vers *erejének* neveznek. Abban áll ez az erő, hogy a szavak adott kombinációjában mindegyik szó számos olyan képzetet kelt még — a közvetlenül vele járó képzeteken kívül —, amelyek önkéntelenül felmerülnek elménkben. Sok olyan kezdő költőnk van ezzel szemben, akinél több a szó, mint a képzet.”⁶

Korolenkónak ebben az érdekes kijelentésében olyan tétel rejlik, amely az egész újkori irodalom megértése szempontjából igen fontos: az író egyáltalán nem rajzol képeket, csak tápot ad az olvasó fantáziájának, irányítja az ember alkotó képességeit, amelyek azután konkretizálják s így realizálják az irodalmi alak esztétikai tartalmát. (Ez a konkretizálás lehet vizuális is, auditív is, motorikus is, aszerint, hogy milyen az olvasó pszichikai alkata, milyenek az eddigi érzéki tapasztalatai.)

A művészeti ágak nyelvének a problémája azért is időszerű most, mert a polgári esztétika — szélsőséges, a művészet realizmusával harcosan szemben álló megnyilatkozásaiban — döntő érvként hivatkozik azokra az immanens folyamatokra, amelyek a művészet kifejező eszközein — közelebből a szón és a vizuális ábrázoláson — belül végbemennek. Egyes teoretikusok a kifejező eszközök rendszerében végbemenő változások meghamisítása útján igyekeznek abszolutizálni a különösségeket, hogy egyetemes következtetéseket vonhassanak le belőlük, áttörhetetlen falat emelhessenek a művészi alkotás egymással szomszédos területei közé. Ezek a polgári esztéták a művészi alkotás törvényeit nem a valóság sokrétűségéből, a társadalmi folyamatok szociális tartalmából vonják le, hanem a szóban és a festői formaelemekben mint olyanokban rejülő lehetőségekből; így fokozatosan eljutnak addig, hogy válaszfalat látnak a művészet és az élet között. Az a látszólagos részletkérdés tehát, hogy milyen lehetőségek rejlenek az egyes művészeti ágak kifejező eszközeiben, közvetlen kapcsolatba kerül az esztétika alapvető ideológiai kérdéseivel. A realizmus és a modernizmus, az élethez kapcsolódó művészet és a tőle menekülő alkotásmód közötti vízválasztó végigvonul a kifejezési forma minden tényezőjén, a kifejező eszközök szerepének értelmezésén. . .

Ne feledjük, hogy a művészeti ágak az emberiség fejlődésének kezdetleges fokain az ősember életének eleinte oszthatatlan, szinkretikus tartalmából váltak ki, elég hosszadalmas evolúció folyamán. A piktográfia — a történelemben első „szintézise”, ha nem is a művészeteknek, legalábbis csíráiknak — arról tanúskodik, hogy a szó és a vizuális ábrázolás azért jelentkezett akkor egységben, mert az ősember alig volt még képes a külvilág tudatosítására (nem is szólva művészi elsajátításának speciális formájáról, amely csak később alakult ki), s maguk az emberi létformák is nagyon szűk korlátok közé szorultak. A szó egyúttal vizuális ábrázolás is volt, a vizuális ábrázolás pedig szó. Feltétlenül kellett ez az egység: az emberiségnek, amely akkor dolgozta ki fogalmait a világ sok jelenségéről és tárgyáról, szüksége volt mindannak a leírására és lerajzolására (a kettőre együtt!), amivel társadalmi gyakorlatában találkozott. Egy bizonyos történelmi időszakon át (amely talán jóval hosszabb volt, mint ma gondoljuk) a szó és a vizuális ábrázolás nemcsak funkciójában, hanem struktúrájában sem vált szét egymástól. Később a szó struktúrája kezdett eltérni a vizuális ábrázolás struktúrájától, a funkció egysége azonban még sokáig megmaradt. Az ősemberek sziklarajzain az ábrázolás, a szóhoz

⁶ Русские писатели о литературном труде. Т. 3. Л., 1955. стр. 607—608.

hasonlóan, rengeteg ugyanolyan fajtájú konkrét tárgy és jelenség létezésén alapult, s egyúttal elvonatkozott az összes nem-ismétlődő, egyedi tulajdonságtól, mintegy általánosította ezeket. Bármennyire is próbáljuk, nem találhatunk a barlangfalakra rajzolt mammutokban, bölényekben, lovakban, vadászokban semmiféle olyan sajátyságot, amely épp erre, a primitív művész által ábrázolt egyedre volna jellemző. Ez a rajz mindig a meglevő (és nyelvben, szóban rögzített) „mammut”, „bölény”, „ló”, „vadász” fogalomnak volt, ha nem is illusztrációja, mindenesetre vizuális egyenértéke.

A gyermekrajzokban ma is megtaláljuk ezt a tulajdonságot. A „pont, pont, vesszőcske”, amellyel minden apróság elkezd a papírral-ceruzával való ismerkedését, jóval azelőtt, hogy az első betűk írásmódját megismerné — mi ez tulajdonképpen, ha nem az emberi arc valamilyen sémává, jellé, piktogram-szerűséggé alakult általánosítása.

A vizuális ábrázolás nyelve valószínűleg a legerthetőbb mindazon közlési formák közül, amelyeket az emberi társadalom valaha is használt. Ezt a nyelvet már a kisgyermek is kezdi érteni, amikor még az első szavakat sem tudja kiejteni. Előnyét megtartja a felnőtt ember esetében is, ha az illető írástudatlan. Ma, amikor az írástudás lassan általánossá válik, ez a szempont csaknem teljesen elvesztheti jelentőségét — az emberiség fejlődésének korábbi fokain azonban, egészen a reneszánszig, a lakosság túlnyomó többsége nem tudott írni-olvasni. Az emberi gondolat objektíválásának egyetlen módja a vizuális ábrázolás volt, az élőszó mellett; ez utóbbinak viszont megvolt az a hátránya, hogy nem lehetett rögzíteni egészen a XIX. század végéig, amikor Edison a fonográfiát feltalálta.

Idővel, amint egyre bővült az emberi tapasztalatok köre, a szó és a vizuális ábrázolás már nem fedte teljesen egymást. Olyan gondolatárnyalatok jelentek meg, amelyek vagy az egyik, vagy a másik kifejezési formának feleltek meg elsősorban. A szó és a vizualitás közötti kapcsolat azonban továbbra is rendkívül szoros maradt: egységes mederben haladt a szó és a vizuális ábrázolás kifejezési lehetőségeire épülő művészetek fejlődése. A korai festészet (a középkor és a Trecento művészete) tudvalevőleg elbeszélő, novellisztikus tendenciákat mutatott, versenyre kelt ebben az irodalommal; a festő néha ugyanazon a vásznon az esemény több, egymást követő mozzanatát ábrázolta, megbontva a mű térbeli és időbeli egységét. Az akkori irodalom viszont megint csak tele volt olyan művekkel, melyek az emberek, a táj stb. külsőségeinek részletes leírásában a festményekkel keltek versenyre. Ez a tulajdonság egyébként már az ókor óta jellemzi az irodalmat. Lessing a *Laokoön* c. művéhez fűzött megjegyzésében idézi J. Sadoletto versét, s megállapítja róla: „Méltó lenne a régiekhez is, s egy rézmetszet helyettesítésére nagyon is alkalmas. . .”⁷

Gutenberg sajtójának a megjelenéséig az irodalom főleg élőszóban állott fenn: a szóbeli kép érzéki tartalma nyilvánvaló volt, a szóban mindig az emberi nemzedékek hosszú sorának elsősorban az érzéki (nem pedig a logikai) tapasztalatai koncentráálódtak. A könyvnyomtatás nemcsak a társadalom kulturális életében jelentett fordulópontot, hanem az irodalom és a képzőművészet viszonyában is. Az irodalmi kép csaknem a könyvbeli kép szinonímája lett; még a költészet, amely elválaszthatatlanul összefüggött a mellosszal, a hangzó elemekkel, az sem a szerző ajkáról, hanem a nyomtatott könyvoldalakról

⁷ LESSING i. m. 84.

jutott el a közönséghez. A szépirás művészete, amelyet mesterei (kivált az ókori Kínában és az arab Keleten) művészi tökélyre fejlesztettek, teljesen letűnt. Az irodalmi alak érzéki aspektusai most már tekintélyes részben közvetetté váltak, a közvetlen érzéki tartalom teljességét átengedték a festészetnek. Fokozatosan elsorvadt a szónak és a vizualitásnak az ősi szinkretizmus korában meglevő egysége, helyébe a művészi eszközök és formák szigorú elhatárolása lépett. Lessing a *Laokoón*-ban már a művészetek axiomatikussá vált szigorú elkülönítéséből indul ki. Művének egyik fogalmazványában ezt írja: „... a költészet és a festészet közötti első különbség ... jeleik használatából származik, amennyiben az egyikéi csak időben, a másikéi pedig térben léteznek. Mindkettő lehet természetes is, önkényes is...”⁸

Erre az alapra, a művészetek elkülönítésére épült a művészeti ágak osztályozásának sokféle rendszere. Alapvető osztályozási szempontnak tekintették a térbeliséget, illetve időbeliséget. A művészetek egymással szemben állását Lessing állandóan hangsúlyozza a költészet és a festészet összehasonlításában. „Tehát annál maradunk, hogy az időbeli egymásután a költő területe, a tér pedig a festőé.”⁹ Vagy még határozottabban: „Következőleg a festészet tulajdonképpeni tárgyai a látható tulajdonságokkal bíró testek”, ... illetve „... a költészet tulajdonképpeni tárgyai a cselekvések”.¹⁰ A művészeti ágak osztályozási elveinek (statikus és dinamikus, térbeli és időbeli, egyszerű és szintetikus stb. művészetek) evolúciója épp abból indult ki, hogy fenntartás nélkül ellentétnek tekintették az egyes művészeti ágak sajátos kifejező eszközeit (amelyeket mindig csak valamely formális sajátosságuk alapján értékelték). Ezért egyetlen ilyen osztályozási rendszer sem tudott azután kielégítően megfelelni arra a kérdésre, mi a művészetek viszonya a rendszeren belül.

A könyvnyomtatás megjelenésekor megindult folyamat nem sokáig maradt elméleti megalapozás nélkül. Pietro Bembo olasz humanista röviddel Gutenberg találmánya után kifejezte azt a gondolatát, hogy az írásbeliség fölényben van az élőszóval szemben. Megkezdődött az irodalom hosszan tartó hegemoniája a Parnasszuson; az építészetnek és szobrászatnak Egyiptomban és Görögországban tapasztalt felvirágzása, a festészetnek a reneszánsz korában aratott diadala után az újkorban a szó, az írás művészete vette át a vezető szerepet. Az irodalom most már egyre ritkábban élt festésre való képességével. Kigúnyolták a leíró költészetet, a „tájképköltészetet”. A festészet viszont nem vetette meg az allegorizálást: figyelme középpontjába a történelmi, mitologikus — tehát a szó tágabb értelmében irodalmi ihletésű — cselekmények kerültek. A formaalkotás ősi elve, a vizualitás, átengedte az elsőbbséget a későbbi művészi ábrázolásmódnak, a szónak.

Hely hiányában nem követhetem itt részletesen nyomon, hogyan haladt tovább a művészeteknek, illetve a szóbeli és a vizuális ábrázolás viszonyának a fejlődése. Csak azt szögezem le, hogy a XIX. század végén ez a fejlődés új szakaszába lép,^{*} amelyet a sokoldalú változások jellemeznek. Az irodalom, amely a prózában (Tolsztoj, Dcsztojevskij, Csehov) páratlan magaslatokra jutott el, nagyszerű plasztikus hatásokra képes már anélkül, hogy a „szavakkal való festés” eszközhöz folyamodna. Ennek a folyamatnak az előfutára Stendhal volt, úgy is mint művész, úgy is mint kritikus. *Walter Scott és a Clèves*

⁸ Uo. 646.

⁹ Uo. 139.

¹⁰ Uo. 128

hercegnő című, még 1830-ban írott tanulmányában összehasonlítja a hangos népszerűsége szert tett angol regényíró alkotásmódját a *Clèves hercegnő* c. regénnyel, amelyet az irodalmi körökben összehasonlíthatatlanul kevesebbre becsült Lafayette asszony írt. Meglepő alapot talál Stendhal az összehasonlításra, pontosabban a szembeállításra: Walter Scott hajlamát a tárgyak és a jelenségek külsőségeinek aprólékos leírására szembeállítja Lafayette asszonynak ama törekvéssel, hogy hőseinek elsősorban a lelki világát mutassa be. Az irodalmi ábrázolás lényegére vonatkozó eltérő felfogások közül Stendhal fenntartás nélkül Lafayette pártjára áll. Walter Scott — állapítja meg — két oldalt szán a külsőségek és néhány sort a lelki jelenségek leírására, Lafayette viszont elsősorban hősei lelkivilágának pontos megjelenítésére törekszik. „Könnyebb leírni egy középkori rabszolga ruházatát és réz nyakörvét, mint az emberi szív hullámozásait” — írja Stendhal, Walter Scott *Ivanhoe*-jára célozva, melynek egyik szereplője rabszolga, s ennek megfelelő jelet hord a nyakában.

A két író szembeállításánál Stendhal nagyon világosan látta, hogy „ez a két név a regény két, egymással ellentétes típusát jelzi”. Még azt is felismerte, hogy a korabeli irodalmi ízlés teljesen a mellett a típus mellett áll, amely legtisztábban Walter Scott munkásságában testesült meg. „Fejtegetéseim — írta — nem számíthatnak kedvező fogadtatásra. Rengeteg írónak érdeke, hogy az egekig magasztalja Walter Scottot és írói modorát.” Bármennyire egyenlőtlenek voltak azonban az egymással szemben álló irodalmi erők, már Stendhal idején megindult a regény új fogalmának, az irodalmi ábrázolásmód új felfogásának a kialakulása. Ennek végleges győzelmét azután a XIX. század második felének regényírói vívták ki.

A képzőművészet terén is hasonló folyamatok mentek végbe a XIX. században. A XVII—XVIII. században végig az allegorikus és az úgynevezett „történeti” (többnyire mitológiai és vallási témákat feldolgozó) műfaj uralkodott, amelyet el sem lehetett volna képzelni anélkül, hogy a néző már előzetesen ne ismerje (mindenekelőtt irodalmi források alapján) az ábrázolt esemény minden árnyalatát. Most a festői ábrázolásmód új felfogása jutott diadalra. Ennek a lényege abban állott, hogy a művészi ábrázolás lemondott a közvetlen elbeszélő jellegről, s a tárgyak vagy jelenségek legkifejezőbb külső aspektusát nyújtotta. Ezt az aspektust azonban úgy választotta ki a művész, hogy plasztikus elemzéséből a tárgyak bizonyos más vonásait is ki lehessen érezni. Millet, Levitan, Szurikov, nem is beszélve Vrubelről vagy Szerovról, nem sok vizuális képzetet használt, mégis valósággal korlátlan eredményeket ért el vásznain. Ezek a festők nem álltak meg félúton a világ látható formáinak elemzésében, hanem le is vonták az elemzés tanulságait. Festészetük titka épp abban állott, hogy ezeket a tanulságokat már nem lehetett teljesen megérteni bemagolt bibliai szövegek alapján, bár nekik is ugyanolyan mély gondolataik voltak az életről, mint hajdani festőelődeiknek. Levitan tájképein, Szerov portréin, Szurikov vásznain szinte semmiféle szándékolt elbeszélő mozzanatot nem találhatunk, mégis sokkal többet tudunk meg belőlük, mintha alkotóik „mesélni” akartak volna a színekkel. . . Szerov két női portréja, Jermolova és Hirschman arcképe, nemcsak távlati rövidülésében és koloritjában különbözik egymástól; a festő ellentétes emberi típusokról, különböző lelkialkatokról, eltérő társadalmi helyzetről beszélt — bár a festői novellizálás egyetlen eszközét sem alkalmazta. Szurikov a *Mensikov Berjozovban* és a *Morozov bojárné* c. képein kifejezésre juttatta (függetlenül attól, hogy ismerjük-e tüzetesen

Mensikov száműzetésének vagy Morozova kiközösítésének a történelmi motívumait) az emberi tragédiát, a maga teljes bonyolultságában. Valóban a tragédiát juttatta kifejezésre, nem pedig az alakok pasztikusán éles szembeállítását és a választékos színskálát hangsúlyozta a vásznon — jobban mondván a *tragédiát* juttatta kifejezésre a művészi ábrázolás kifejezőmódján keresztül...

Hogy ne kelljen többé visszatérnem erre a kérdésre, csak röviden mutatom be, milyen veszteségeket okozott a művészi ábrázolás struktúrája terén a művészetek éles differenciálódása, amely a századfordulón végbement. A szó és a vizualitás közötti összefüggések megbontása (amelyek a két művészi terület egymástól való megtermékenyülésére épültek) egyrészt a tárgynélküli festészethez vezetett, másrészt pedig ahhoz a költészethez, amely a futurista Krucsoniher, illetve prózában a „tudatfolyamat” iskolájának íróit tette hírhedtté. Az irodalmi és a festői formalista irányzatok szélsőséges változatainak kifejezési struktúrája csak egyetlen ponton érintkezik egymással: mindkettő az ember tudatalattijához fordul, illetve mindkettőjük felfogásmódját csak úgy érthetjük meg, ha a tudatalatti homályába merülünk. Minden egyéb szempontból megszakad a mai modernizmus művészetében mindenféle kapcsolat a szó és a vizualitás (tehát az irodalom és a képzőművészet) között.

Meg kell állapítanunk, hogy a mai modernista művészetek rendszerén belül még olyankor is megbomlanak az összefüggések, amikor a legújabb irodalmi vagy képzőművészeti áramlatok képviselői látszólag egy másik művészeti ág sajátos alkotásmódjának a jelszavát hirdetik. Megmagyarázom mire gondolok. A mai szürrealista festők nyilvánvalóan elvetik az absztrakcionista elméletnek azt az alaptételét, hogy a vásznon a művész megjelenítő munkájának tárgya a szín és a paszticitás, megszabadítva a testek tárgyi formájával és funkciójával való állandó kapcsolatuktól. Salvador Dali művei nagyon „irodalmiak”; úgy, mint például Joyce prózája, az emberi gondolatok és képzetek széthullottságát interpretálják vizuális formában. Hiába akar azonban elbeszélni Dali a képein, hiába „naturalisak” a formái, nem nyújt a nézőnek semmiféle támpontot az elbeszélés realitását illetőleg: se a józan ész, se az emberi beszédben, a szavakban foglalt érzéki tapasztalat, se a természeti formák logikája nem fedheti fel a „szezám, tárulj” varázsige módjára a művész mondanivalójának lényegét.

Az irodalomban a francia „új regény” képviselőinél találhatjuk meg az ennek megfelelő, ellenirányú áramlatot, amely a festészettől akarja kölcsönözni annak sajátos lehetőségeit. Ezek is az illető művészeti ághoz nem illő eszközöket alkalmaznak, éppúgy hipertrofizálva és a világ átfogó művészi elsajátításával szembeállítva. Nathalie Sarraute azt az elképzelését erőlteti, hogy gondolat- és indulatfoslányokkal kifejezheti hőseinek lelkivilágát, és kereken tagadja, hogy a közeg, a környezet, az események a legkevésbé is determinálnák a gondolkodást. Szándékosan lemezteleníti a gondolatot, megbontva minden természetes idő- és térképzetet. Alain Robbe-Grillet viszont nem hajlandó elemezni az ember lelkivilágát: ő csak arra épít, amit a külső megfigyelő megragadhat. Balzac korában, mondja, „az ember volt minden létezőnek az értelme, a mindenség kulcsa, természetes ura, isteni törvénye. Ma már mind ebből nem sok maradt.” Robbe-Grillet az „antibalzacista regény” jelszavával lépett fel. Abból indul ki, hogy a modern ember személyisége — szerinte — megfoghatatlan; az embernek pusztán a világban való „jelenlétét” konstatálja, így azután csak hőseinek anyagi környezetét elemzi, azazhogy írja le, valamint fizikai tevékenységük összegét...

Regényei és a hasonszórú chose-isták — így is hívják az „új regény” képviselőit a francia „chose” (dolog) szóról — művei mintha a szerző tudatának közreműködése nélkül íródtak volna. Az író csupán szemét veszi igénybe, rögzíti vele a legegyszerűbb térbeli és okozati viszonyokat a tárgyak és (ritkábban) az emberek között; ez utóbbiakat a tárgyak holt világa egyik megnyilvánulási formájának tekintti. Mintha arra szánta volna rá magát az irodalom, hogy fenntartás nélkül lemond mindenféle sajátos lehetőségéről, amellyel a megértett világ tolmácsolására rendelkezik. Balzac azt mondta, hogy az irodalom „olyan művészet, melynek célja a természet reprodukálása a gondolat segítségével. . .” Robbe-Grillet, az „antibalzacista regény” eszméjéért lelkesülve nyilván tagadja ezt az igazságot is, amelyet Balzac kimondott, és amely minden igazi irodalomra vonatkozik, az irodalom lényegét fejezi ki.

*

Mit mondhatunk azoknak a folyamatoknak a lényegéről, amelyek a XIX. század vége óta olyan termékenyítőleg hatnak a művészetre, és amelyek évtizedről évtizedre erősödnek? Röviden azt mondhatjuk, hogy a szó és a vizualitás új szintézise játszódik itt le; a primitív művészet szinkretizmusától eltérően ez nem kényszerűség, amely azt tanúsítja, hogy az ember még gyöngé a világ művészi elsajátítására, hanem szándékolt szintézis, annak a bizonyítéka, hogy a szellemi fejlődés magasabb fokára emelkedünk. Mit nevezek a művészi ábrázolásmód különböző strukturális eszközei új szintézisének? Legegyszerűbb formájában azt, amit a legtájékozatlanabb tekintet is észrevesz — hogy új művészeti ágak jelennek meg, amelyek szintetizálják az új vívmányokat és a művészetek történetéből már ismert ábrázolási lehetőségeket. A filmről és a televízióról van szó (már amennyiben az utóbbi művészetté vált, vagy legalábbis válik). Azt azután már nehezebb dolog megállapítani, hogy a művészeti ágak rendszerén belül kialakuló új viszonyok fejlődésével milyen elvi haladás jár együtt az irodalom és a képzőművészet művészi ábrázolásmódja terén. . .

Mi van túlsúlyban a mai irodalmi ábrázolásmódban: a történetek rögzítése a látható világ mennél pontosabb reprodukálása révén, vagy megfordítva, a szerzőnek vagy alakjainak a történet hatására ébredt gondolatai?

A húszas években olykor meglehetősen kurtán-furcsán intézték el ezt a kérdést, kivált azok a művek, amelyek a vulgáris szociologizálás szellemében kezelték az esztétika legfontosabb problémáit. Ilyen megjegyzést lehetett egy nyomtatott irodalmi mű elébe bocsátani: „Az elbeszélő részeket nagyobb betűkkel, a pszichológiát apróbbal szedtük.”¹¹

Ismerjük másrészt Csehovnak éppoly határozott állásfoglalását is: „Semmiféle cselekményre nincs szükség. Az életben nincs cselekmény. . .”¹²

Ugyanilyen ellentétes nézetekkel találkozunk az irodalmi kép leíró elemeinek a kérdésében is. Ez az ellentétesség nyilván — amint ilyen esetekben várható is — a művészi keresések sokféleségéből fakad; helyenként azonban a felfogások szélsőséges voltára vezethető vissza.

Két példa szembeállításával szeretném megvilágítani, hogy mennyivel bonyolultabb ez a probléma, mint ahogy némely megnyilatkozás fel akarja

¹¹ Альманах Сегодня. вып. II. М. 1927. стр. 44.

¹² А. П. Чехов о литературе. М., 1955, стр. 291.

tüntetni. Ariosto egyik versét elemezve meggyőzően bizonyítja Diderot, hogy a szerző, aki festőien akarta ábrázolni a női szépséget, nem érte el célját: „...verselésének bája, könnyedsége, gyöngéd eleganciája ellenére kezdjük úgy érezni, hogy Angelica nem is szép”. Másrészt viszont köztudomású, hogy Tolsztoj, az irodalmi plaszticitás egyik legnagyobb mestere, a *Háború és béke*-ben egyszer sem ad portrészertű leírást Natasa Rosztováról, az olvasó mégis az egész regényben rendkívül pontosan látja maga előtt a hősnőt.

A két tény összevetése paradoxonként hat, hiszen a két író eredményei szöges ellentétben állnak az általuk alkalmazott eszközökkel. A magyarázatot magának Tolsztojnak a vallomásában találjuk meg. „Szerintem — írta — nem lehet tulajdonképpen *leírni* az embert; azt viszont leírhatom, hogyan hatott rám.”¹³ A mondat első felében az irodalmi leírásnak olyasféle értelmezésére utal az író, amin Ariosto kísérlete is alapult. Teljesen igaza van Tolsztojnak: ilyen eszközökkel valóban nem lehet leírni az embert. Nemcsak elavult jelenség volna ez az ábrázolás rendszere szempontjából, hanem teljesen el is szigetelné a leírást az egész mű formavilágának összefüggéseitől. Erről az utóbbi tényezőről beszél azután Tolsztoj, kijelentése második felében. Itt már úgy értelmezi az irodalmi képet, mint a természetben és a társadalomban megnyilvánuló művészi összefüggések kifejeződését, amelyeket a szerző személyesen vagy hősein keresztül tudatosít. Ezek szerint nem kell különös részletességgel leírni az ember külső megjelenését vagy a tájat. Ha a szerző által mondottak szorosan illeszkednek ahhoz az irányhoz, amelybe gondolatai mutatnak, ha a leírás az eszmével egybevágh és annak kifejezésére szolgál, akkor a kép megalkotható a legszerűebb, első látásra akár észrevehetetlen eszközök segítségével is. Ha viszont nincs meg ez az egység, akkor a kép eltűnik, az eleven, állandóan változó valóság holtmerev lenyomatává satnyul, s irodalmi kép helyett csak irodalmi szépelgések füzére áll előttünk, fecsegőnek érezzük a szerzőt.

Az ábrázoló eszközeit lakonikusan és pontosan megválogató szerző a tárgyak és jelenségek bemutatásának aprólékos rendszerét a róluk való elbeszéléssel helyettesítheti. A múlt irodalma többnyire nem vegyítette az elbeszélést a bemutatással; voltak elbeszélő természetű írók (mint Leszkov, Szaltikov-Scedrin, Anatole France stb.), és voltak olyanok, akik ragaszkodtak az alakok szigorúan epikus rendszeréhez (Goncsarov, Tolsztoj). Napjaink írói az események ábrázolására rendszerint mindkét előadásmódot felhasználják, mivel ezek együttvéve előnyös lehetőséget nyújtanak arra, hogy ne csak magát az objektumot mutassák be, hanem az általánosabb összefüggésekben elfoglalt helyét is.

A mai irodalomban minden ábrázolás bizonyos fokig tömör és lakonikus, ha például Sterne *Tristram Shandy*-jével hasonlítjuk össze, mégis megőrzi a szükséges teljességet és pontosságot. Sőt, e tulajdonságok terén inkább fejlődést látunk a múlt művészetéhez képest. Nagy kár volna itt nem emlékezni meg egy tanulságos esetről, amely Thomas Mann nevéhez fűződik.

Amikor Mann a *Halál Velencében* c. művén dolgozott, hőse, Aschenbach külsejének megrajzolásánál Gustav Mahler osztrák zeneszerző alakja lebegett szeme előtt. Wolfgang Born, aki az elbeszélés illusztrációit rajzolta, nem tudott a hősnék erről a prototípusáról, és mégis megdöbbenő hasonlóságot produkált. „...Nyilvánvalóan szó sem lehet róla — írta Bornnak a szerző —, hogy az olvasók a dolgok ilyen távoli és rejtett összefüggéseiben keresztül felismerjék

¹³ Русские писатели о языке, Л., 1954. стр. 585.

benne (Aschenbachban) Mahlert. Az is ki van zárva, hogy Ön, az illusztrátor észrevette volna ezt — hiszen Mahlert nem ismerte —, én pedig egy szóval sem említettem ezt a titkolt, bizalmas természetű összefüggést. És mégis mi történt? Engem is már a legelső pillantásra megdöbbenett: Aschenbach arca az Ön rajzán félreismerhetetlenül Mahler vonásait viseli. Ez egyenesen csodálatos.”¹⁴

Nem egyszerűen véletlen találkozás ez; ugyanilyen eset történt B. Gyehtyerevvel, aki Gorkij *A gazda* c. elbeszélését illusztrálta. Vannak az irodalmi képnek olyan, még nem minden részletükben kielemezett tényezői, amelyek lehetővé teszik, hogy az olvasó (kivált, ha az illusztrátorokéhoz hasonló gazdag vizuális képzelőerővel rendelkezik) elég pontosan reprodukálhassa az eredetét.

Itt újra ahhoz a problémához érünk, hogy mi a szerepe (a szerző művészi álláspontjától függően) az olvasó alkotó aktivitásának; a modern irodalomelmélet talán legérdekesebb területe ez. Elvben természetesen olyan olvasónak kell tekintenünk az illusztrátort, aki különlegesen fogékony a leírás vizuális egyedisége iránt — de a közönséges, átlagos olvasók is eljuthatnak ilyen meglepő egvezésekhez.

Az ábrázolásnak ez a pontossága, amelyet a múltban a leginkább „festői” írók sem értek el, egyáltalán nem jár azzal a veszéllyel, hogy az irodalmi képek képzőművészeti jellegűvé redukálódnak; épp ellenkezőleg, annak a folyamatnak vagyunk tanúi, hogy egyre inkább elmélyülnek a szónak mint olyan-nak a kifejező lehetőségei.

Alekszej Tolsztoj fáradhatatlanul hangoztatta, hogy a szónak érezhető motorikus „szubtextusa”, kísérőszövege van — a gesztus, a taglejtés, amely az irodalomban mindig megmutatkozik (a színműirodalomban pedig különösen fontos kifejező eszközzé válik, meghatározza az egész mű színszerűségét).¹⁵ Lehetetlen észre nem vennünk, hogy a szavakban foglalt gesztusokat egyre nagyobb mértékben használja a mai irodalom az alak (többek között vizuális) konkretizálására. Hemingway műveiben elég sok, már közkeletű példát találunk erre...

A művésznek (vagy hősének) a gondolatai, amelyek az előző korok irodalmában csak kommentálták, keretezték a képet, most a megjelenítés forrásává, központi magvává lettek. Említésre méltó, hogy az irodalom fejlődésének éppen ebben a szakaszában terjedtek el a prózában az olyan párbeszéddek, amelyek nélkülöznek mindenféle kísérő megjegyzést, akárcsak a színdarabokban. Az írók gyakran még az olyan apró, kapcsolás jellegű részleteket is mellőzik, mint „mondta, a lányra emelve tekintetét” vagy „felelte, alig észrevehető mosollyal” stb. Ez az „aszketizmus” azonban nem színtelenítette el a prózát; a kifejező lehetőségekkel szorosan összefüggő ábrázolás lehetőségei

¹⁴ TOMAC MAHH: Собр. соч., т. 9, М., 1960, стр. 43—44.

¹⁵ Shaw ezt írja a Barátságatlan színművek előszavában: „Ötvenféleképpen lehet ígent és ötszázféleképpen nemet mondani, de csak egyféleképpen lehet leírni.” Ebből azt a következtetést vonja le, hogy a szó lehetőségeit csak a színpadon lehet tágitani. Alekszej Tolsztoj átfogóbban és helyesebben vetette fel ezt a problémát. Az I. Össz-szövetségi Írókongresszuson (1934) tartott előadásában azt hangoztatta, hogy „az elvont fogalmakat, eszméket is kíséri valamilyen gesztus, legfeljebb megfoghatatlanabb, finomabb, talán nem mindenkinél egyforma”, mivel „a nyelv minden szavában, minden fogalomban valamilyen kép és vele kapcsolatos pszichikai mozgás rejlik, amely valahogyan fizikai gesztussal ad jelt magáról”. (А. Толстой о литературе. М., 1956. стр. 231—232.)

csak bővültek ettől. Az irodalomban — a szóval mint jellel összefüggő saját-ságaiból kifolyólag — bármely más művészeti ágban erősebben érvényesül a színesztézia alaptörvénye: a forma nemcsak egy bizonyos érzékünkre hat, hanem közvetett, asszociatív úton a többiekre is (és ez teszi lehetővé, hogy végül is átfogó művészi képet alkossunk magunknak). Érvényesül azonban ez a törvényszerűség a képzőművészetben is, legfeljebb tükröződésesen fordított módon.

Csökönyszerűen tartja magát az az előítélet, hogy a festészetben az ember szeme diadalmaskodik az értelmén. „Amikor festek, olyan akarok lenni, mint az állat” — mondta Corot; ebben a kijelentésében, amelyet fegyvernek és jelszónak használtak az impresszionisták, az „irodalmias” festészettel akart leszámolni. Csak ott a hiba, hogy épp az impresszionista festők, minden deklaratív megnyilatkozásuk ellenére, a természet nagyszerű elemzőinek bizonyultak. A kitűzött kolorisztikai feladat szigora, végrehajtásának következetessége és módszeressége — mi más ez, mint az intellektus bevonása az alkotó folyamatba?!

Ha behatolunk a festő laboratóriumába, elgondolása megfogadásának és megtestesülésének titkaiba, világosan láthatjuk az alkotómunka első pillan-tásra észrevehetetlen forrásait. Émile Bernard az *Emlékezések Cézanne-ra* c. könyvében találóan nevezte hősének munkamódszerét „ecsettel a kezében való elmélkedés”-nek. Maga Cézanne nemegyszer hasonlította kereséseit az író munkájához. „Az író — mondotta — absztrakciók segítségével fejezi ki magát, a festő pedig színek és rajz útján konkretizálja érzelmeit és fogalmait.” Az alkotó munkának erről az általános megfogalmazásáról (amely természetesen maga is csak absztrakció, mint minden megfogalmazás) áttér Cézanne az alkotás konkrét útjainak az elemzésére. „Nem érhetjük be azonban nagy elődeink remek megfogalmazásaival. Túl kell lépnünk ezeknek a határain, hogy tanulmányozhassuk a szép természetet; arra törekszünk, hogy megszabadítsuk tőlük szellemünket, és önmagunkat fejezzük ki, saját temperamentumunk szerint. Az idő és a gondolkodás lassacskán megváltoztatják a látottakról szerzett benyomásainkat, és végül elérkezünk a megértésig.”

Az itt mondottak messze túlmennek egy bizonyos festő (jelen esetben Cézanne) művészi módszerének a határain. Az alkotásnak az az útja, amelyet ő a *látottaktól* a *gondolkodáson* át a *megértés* felé való haladásnak nevez, bizonyos mértékben megfelel a fogalomszó formájában végbemenő logikai megismerés három fokozatának. Azoknak az utaknak az egysége, amelyeken haladva a művészek az egyes művészeti ágak területén (az egyéniségüknek megfelelő eljárásmodoktól és eszközöktől függően) eléri a valóságot, végeredményben döntően bizonyítja, hogy a művészetek rokon jellegűek, hogy a művészek az emberi társadalomban csak egységes családként élhetnek...

Van Gogh azt írta fivérének: „... észreveszem munkámban annak tükröződését, ami megragadott, látom, hogy a természet beszélt velem, elmondott nekem valamit, s ezt én a magam írásmódján rögzítettem. Írásomban akadnak kibetűzhetetlen szavak, akadnak hibák vagy hézagok, de mindezek ellenére van benne egy és más abból, amiről az erdő, a tengerpart és az emberi test beszélt nekem. És ez korántsem holmi nehézkes madárnyelv, amelyet nem a természet szült, hanem valami gépiesen alkalmazott módor vagy rendszer alakított ki...” Egy másik levelében ezt írta: „Hát nem ragad el bennünket a természet észlelésének megindultsága és őszintesége? Ez a megindultság néha olyan erős, hogy munka közben nem is érezzük magának a munkának

a folyamatát, egymást követik az ecsetvonások, olyan szorosan összefonódva, mint a szavak a beszédben vagy az írásban; de ne feledjük, hogy nem mindig történik így. . .”

Van Gogh tehát a beszéddel, a szavakkal hasonlítja össze a festő alkotó munkájának közvetlenségét. Nála nem találkozhatunk az impresszionistákéhoz hasonló érveléssel; az ő alkotómunkájában állandóan jelen van az értelem. Igaz, hangsúlyozza beszédünk automatizmusát, a gondolat közvetlen megnyilatkozását a szóban, de ezzel csak még világosabban érzékelteti az analógia mélységét. Amikor elveti az okoskodást, egyáltalán nem a képzőművészet azon aspektusai ellen foglal állást, amelyekben a tudatra támaszkodik. A szín tanulmányozásáról és lehetőségeiről beszélve hozzáteszi: „Szüntelenül remélem, hogy el tudok érni valamit ezen a téren: kifejezni két szerelmes szerelmét két kiegészítő szín párosításával, keverésével és kontrasztjaival, a közeli tónusok titokzatos vibrálásával; kifejezni az elmét megvilágosító gondolatot a világos tónusnak sötét alapon való felragyogásával; kifejezni a reményt valamilyen csillaggal, a lángoló szívet a lenyugvó nap ragyogásával. Ez természetesen nem realisztikus, ez a szem ámitása — de hát nem ez a legigazibb valóság? . . .” A művész itt azt hangsúlyozza, milyen belső, mély egységet alkot a szavak és fogalmak útján történő kifejezés a szíkontrasztokra épülő ábrázolással. Ebben a kijelentésben a festő feladatát kissé elvontan fogalmazta meg (és nincs rá bizonyítékunk, hogy végre is tudta hajtani), viszont azokban a szavaiban, amelyeket az *Éjszakai kávéház* c. híres képéről mondott, teljesen kifejtette ezt a gondolatát. „. . . Az *Éjszakai kávéház*ban azt akartam bemutatni, hogy a kávéház olyan hely, ahol tönkre lehet menni, meg lehet örülni, bűnök lehet elkövetni. Egyszerűen — mintegy a lebujszító, lenyűgöző erejét akartam kifejezni a világos rózsaszínek a vér és a borseprő színével való kontrasztja révén, a XV. Lajos-féle halványzöldnek és a Veronese-zöldnek a zöldessárgával és a durva zöldeskék tónusokkal való kontrasztjai révén. És mindezt a pokoltűz és a sápadt szenvedés atmoszférájában.” Itt már az alapos kolorisztikus elemzés eredményeképpen szemünk elé tárul, hogyan öltött testet a vásznon Van Gogh gondolata.

Mindenki, aki részletesen emlékezik az *Éjszakai kávéház*ra, megmondhatja, hogy ez a mű távol áll az otromba irodalmiaskodástól, a motívum erőszakoltságától, nem elvont gondolatnak az illusztrációja. A gondolat itt elválaszthatatlanul összefügg a plaszticitással, a megformálással, pontosabban épp abból következik, még pontosabban: a gondolat maga a megformálás. Az igazi festőnek egyébként nincs is más útja a valóság megragadására: az ábrázoló motívum (akár akarja a szerző, akár nem) magában hordja a valóság bizonyos aspektusainak a tudatosítását, elsajátítását, amely nem teljes az elemzés magas kultúrája nélkül, ez a kultúra sok tekintetben összefügg a tudat színvonalával, tehát bizonyos mértékben a fogalommal, a szóval is.

A képzőművészeti ábrázolásban megállapítható összefüggések nem korlátozhatók csupán az alkotóművész tudatának területére. Jelentős mértékben megnyilvánulnak itt bizonyos szélesebb összefüggések is, megnyilvánul a *korszak tudata*. Majakovszkij már az első világháború idején nagyon találóan fejezte ki ezt a gondolatot. „. . . Sohasem voltam — írta — az olonyeci kormányzóságban, de bizonyosan tudom, hogy tájai a felismerhetetlenségig megváltoztak azóta, mióta Antwerppennél megdőrdültek a 42-es ágyúk. . . Nem festő az, aki a csendélethez kitett ragyogóan piros almán nem látja meg a

kalisi akasztottakat. Megtehetjük, hogy nem a háborúról festünk, de *muszdj a háborúval* festenünk!"¹⁶ Az a folyamat, amelyről Majakovszkij beszél, természetesen nem szorítkozik csupán a festő tudatára; megtestesül magában a műben is, s abban a módban is, ahogyan mi a művet felfogjuk. A történelem sok példát szolgáltat arra, hogy a társadalom az őt foglalkoztató problémáknak megfelelően átértékelte régmúlt korok művészetét, s hogy a múlt művészi alakjainak alapján olyan gondolatok és érzések ébredtek az utókor gyermekeiben, amelyek esetleg nagyon távol álltak a művészettől, amikor ezeket a műveket alkotta. Itt már ahhoz a kérdéshez érek, amely valószínűleg az egész problémakör kulcsának bizonyul. Arra a kérdésre gondolok, hogyan fogja fel a művészi képet, a művészi formát az olvasó (az irodalomban) és a néző (a festészetben). Itt is, ott is sok mindent eldönt a művészi kép életének ez a szakasza...

Már beszéltünk arról, hogy a művészet egyes ágai önmagukban nem tudnak teljes képet adni a világról; közvetlenül csak az egyik oldaláról közelítik meg a valóságot, amelyet tükröznek. Ez a tétel megállja a helyét, ha csupán arra a közvetlen ábrázolási szférára gondolunk, amely egy-egy művészeti ág sajátja. Egyúttal azonban ezen a közvetlen ábrázolási aspektuson kívül minden műalkotásban találunk egy nem kevésbé fontos aspektust: a bonyolult, olykor többszörös közvetettséget, átviteleket. Ezek elsősorban az olvasó, a néző tudatában realizálódnak, objektív előfeltételeik azonban magában a műben vannak megadva.

Az átvitelek eredményeképpen a világ a művészi alakokban újra megkapja azt a kerekiséget, amely realista módszerrel dolgozó alkotójuk tehetségét jellemzi. A szélsőségesen formalista művészeti áramlatok képviselői abból indulnak ki elméletükben és gyakorlatukban, hogy a vászonon nem lehet a maga kerekiségében, egész-voltában reprodukálni a világot. A valósággal szemben érzett tehetetlenségüket gyakran a valóság kettősségével magyarázzák: megkülönböztetik a reális és az elgondolható világot. „Szurrealista időszakomban — írta Salvador Dalí — a belső világnak, a csodák világának az ikonográfiáját akartam megalkotni. Napjainkban a külső világ, a fizika világa kiszorította a pszichológia világát.”¹⁷

Dalí kijelentéséről első pillanatra azt hihetnénk, hogy a művészet jelképi erejének a problémájára vonatkozik. Ez a probléma azonban elválaszthatatlan a képszerűségnek mint olyannak a kérdésétől — hiszen a művészet jelképi hatása a nyelv képszerűségével kezdődik. Azért jelenhet meg a világ a művészetben — amely elképzelhetetlen a megfelelő jelképi erő nélkül — szerves egészként, mert az ember (jelen esetben az olvasó, illetve a néző) alkotó módon reprodukálni tudja képzeletével a valóságot. Igaz, az esztétika történetében nemegyszer utaltak már arra, hogy a néző (az olvasó) a művészet felfogásának folyamán mintegy társszerzőként kapcsolódik az alkotásba; ez a probléma azonban a legutóbbi időkben különösen időszerűvé vált. Ma már kevés igazi művész akad, aki ne beszélné a közönség „társszerzői” lehetőségeiről — és egyáltalán nem azért, hogy „hízelegjen” közönségének.

Szerepet játszik ebben, természetesen, a művészetnek és nagy alkotóinak az az örök törekvése, hogy tömören fejezzék ki elgondolásukat, mivel „annál

¹⁶ В. МАЯКОВСКИЙ: Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. I. М. 1955, стр. 309.

¹⁷ За рубежом, 8 июня 1963 года.

világosabb és kézzelfoghatóbb az ábrázolás, mennél kevesebb szót pazaroltak rá”.¹⁸ A költészetben különösen szembeűnő ez a tulajdonság. Joggal mondta Potyebnya: „Mindenűtt költészet van, ahol a néhány vonással meghatározott, zárt forma mögött változatos jelentések állnak.”¹⁹

A művész és a közönség kapcsolata nemcsak az utóbbinak az előbbi munkássága iránti érdeklődésén alapul, hanem azokon az „emocionális tartalékokon” is (J. Vinokurov szavaival élve), amelyekkel az ember rendelkezik. Sok minden függ természetesen az egyén neveltetésétől, képzettségétől, képességeitől stb. — de most nem erről van szó. Ha viszont egy bizonyos történelmi korszakban, társadalmi formában élő emberek sokrétű „tartalékairól” beszélünk, akkor figyelembe kell vennünk az ember társadalmi gyakorlatának egész bonyolultságát. Hogy mennyire determinálnak minden embert a társadalmi adottságok, az világosan megmutatkozik a művészet elméletének abban az ágában, amely a mai művészet ábrázolási struktúráinak a vizsgálatával foglalkozik.

Itt mintegy gyűjtőpontban találkozunk a művészi alkotásnak és a társadalom életének sok kérdése. A szó vagy az ábrázolás strukturális, képalkotó szerepe (nemcsak a tartalomra, hanem a formai, valamint anyagi elemekre is vonatkoztatva) természetesen nem annyira viseli magán egy bizonyos történelmi kornak, alakulatnak, osztálynak stb. a bélyegét, mint a műalkotás egyéb tényezői. Azok a változások, amelyek a bennünket érdeklő területen játszódhatnak le, olykor alig észrevehetők, és — ami elemzésüket nagyon meglehezíti — meglehetősen lassan mennek végbe.

Mindezen fenntartások ellenére azonban bizonyos komponenseiben a kép struktúrája is reagál a társadalom változásaira. Nagyon nehéz ezt a reakciót elemezni, tudományunknak gyakorlatilag még nincs is tapasztalata az ilyen elemzésben. Ezért természetesen csak egészen általános formában vetem fel ezt a problémát.

A XIX. századot a demokratikus és szocialista társadalmi törekvések átfogó fejlődése, s ezek betetőzéseként a kommunizmus marxista elméletének a megjelenése jellemezte; semmi meglepő nincs tehát abban, hogy e század művészetében vezető szerepet játszott az irodalom. A társadalom az őt foglalkoztató problémákat legkönnyebben és legteljesebben szavak formájában tudatosíthatta, hiszen a szó, ahogyan Marx kifejezte, „a gondolat közvetlen valósága”. A szépirodalom (különösen azokban az országokban és időszakokban, ahol és amikor erőteljes volt a társadalmi fellendülés, főként Oroszországban a XIX. század második felében) nem egyszerűen a művészet egyik ága volt, még csak nem is egyszerűen a legfejlettebb ága. Az írók a társadalmi haladás szócsövei voltak, koruk lelkiismerete. A tágabb értelemben vett irodalom, mint a jelenségek értelmezése és megítélése, a művészetek igazi királynője lett. A többi művészeti ágra gyakorolt befolyása elsősorban abban nyilvánult meg, hogy azok is hasonló problémákat vetettek fel, társadalmilag analóg vonásokat mutattak.

Ezzel magyarázhatjuk, hogy a társadalomtól való függetlenülés tendenciája, amely a századfordulón bizonyos művészek munkásságában érvényesült, az „irodalmiaskodás” elleni harc álcáját öltötte magára; azt hirdették ezek a

¹⁸ М. ГОРЬКИЙ: Письмо к В. Иванову, Собр. соч. в 30-ти томах, М., 1955, т. 29. стр. 406.

¹⁹ Сборник Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1907. т. I. стр. 201.

művészek, hogy az irodalmi gondolkozás befolyása, az ábrázolás szóbeli eszközeitől való függés ellen küzdenek.

Ma is folyik még ez a harc a modern nyugati művészetben. Az absztrakt képzőművészek, az atonális zeneszerzők, sőt még egyes írók is (például az említett Robbe-Grillet, aki állandóan Balzac „irodalmissága” ellen hadakozik) fő jelszavukként hangoztatják „az irodalmi gondolkozás bilincseitől” való megszabadulást.

Ez a törekvésük látszólag a legnemesebb indítékokból fakad: mennél teljesebben és világosabban akarják alkalmazni művészetük sajátos kifejező eszközeit. Csakhogy ők úgy harcolnak az otromba irodalmiaskodás ellen, hogy a gyereket is kiöntik a fürdővízzel együtt. Ténylegesen a művészet gondolati tartalmát tagadják, az embernek azt a képességét, hogy megértse és értékelje a világot, a művésznek azt a szent kötelességét, hogy társadalmi eszményekért harcoljon. Az ilyen művészetben az lesz a szerző egyedüli célja, hogy eddig nem látott formaelemeket keresgéljen. A forma, miután öncélúvá vált, elveszti kapcsolatát a mű tartalmával, s egyúttal elveszti minden kapcsolatát az eleven valósággal is. Megbomlik a művészeti ágak között ősidők óta fennálló alkotói rokonság, közelség: a zenészek már nem értik a festőket, a festők az írókat. Sőt még annak a „törvénynek” a bizonygatására is kerülnek teoretikusok, hogy az igazi művész nem a közönségnek, nem a társadalomnak alkot, hanem önmagának.

Válságban van az a művészet, amely lemondott a valóság teljes átfogásáról, az ábrázolásmódok művészi struktúrájának összefüggéseiről. A válságjelenségeket egyebek mellett az is kiváltja, hogy az irodalommal való együttműködés elutasítása miatt meggyengülnek, korlátozódnak a művészi kifejezés lehetőségei, s ezzel összezsugorodik a témák köre; így a művészetet az a veszély fenyegeti, hogy az önisméltás szűk kis világába zárkózik. A másik korlátozás — amely nem kevésbé súlyos következményekkel jár a művészetre nézve — azon emberek körének a korlátozottsága, akiket érdekelnek a formalista műalkotások, akik megértik ezeket az alkotásokat.

Amint André Braincourt mondotta a *Figaro littéraire*-nek a francia regény sorsára vonatkozó ankétján, a francia irodalom egyszerűen olyan könyvek-ből áll, amelyeket olvasnak (de világról sem beszélhetnek róluk, mert ez a silány bulvárirodalom), másrészt pedig olyanokból, amelyekről beszélnek (de nem olvassák őket, mert hihetetlenül bonyolultak, vajmi kevésbé érdeklik a közönség széles rétegeit). A második típusba mindenekelőtt az „új regény” értendő, amelyről legtöbbet elmélkedtek az ankét résztvevői.

Az értetlenség korlátja miatt, amely a mai formalista író és az olvasók közé került, a szerző már nem akarja „megfertőzni” valamivel, meggyőzni valamiről a közönséget, teljesen kiengedi kezéből az „életre tanító mester” szerepét. Egyszerűen arra törekszik, hogy ne is szóljon az ember és a polgár hangján. És bármilyen furcsa, egyes kritikusok e mögött a hangsúlyozott objektivizmus mögött a mai realista művészetnek azt a jótékony tendenciáját vélik felismerni, amely részvételre, társszerzősége ösztönzi az olvasót (illetve a nézőt, hallgatót stb.). A két folyamat lényege valójában nagyon különbözik egymástól; csak egészen felületes hasonlóság van közöttük.

A szocializmusban a művész és a közönség, a nép viszonya egészen más lett. Ez a viszony határozza meg sok tekintetben azokat az utakat is, amelyeken a művészetek ábrázoló, kifejező lehetőségeinek a fejlődése halad. „Az olvasó — írta önéletrajzában Fegyin —, vagyis az az elképzelt ember, akire

neked, művésznek szükséged van, aki számára írsz, okosabb nálad. Találékony ember, finom érzéke van, gyorsan megért mindent, s bármit találsz ki, bármit gondolsz el, mindjárt felfogja. . . Hallgass csak órá, és minden rendben lesz.” Fegyinnek ez a kijelentése nem deklaráció, hanem művészi munkahipotézis, amely meghatározza az írói alkotómunka jellegzetes sajátságainak a struktúráját. Regényei — és ez különösen nyilvánvaló, ha nyomon követjük munkásságának fejlődését — az olvasónak arra a tiszteletben tartására, megbecsülésére épülnek, amelyről az *Önéletrajz*ban beszél. Fegyin semmit sem magyarázgat túl részletesen, semmit sem rág olvasói szájába, viszont az ábrázolásban rejlő filozófiai gondolat és a színes részletek mind egybefonódnak műveiben, egymástól elválaszthatatlan képpé és gondolatná. . .

A művészeti ágak a világ tükrözésének lehetőségei és az ábrázolás belső struktúrája szempontjából egyre közelebb kerülnek egymáshoz. Látszólag paradox „műfajkeveredés” történik: az író anélkül, hogy „festőivé” válna, nemegyszer mozgással, az események és jelenségek teljes plasztikai gazdagságával tolmácsolja gondolatát, a festő viszont a mű központi, irányító gondolatából kiindulva differenciálja és emeli ki a vásznon megjelenítettek nem-ismétlődő, egyedi vizuális aspektusának a kifejező voltát. Az irodalomban a mozgástól a gondolat felé és a festészetben a gondolatától a mozgás felé vezető út természetesen csak az elméleti elemzésben szereplő absztrakció, semmi több. Ténylegesen, a reális, eleven alkotásban a gondolat és az ábrázolás a forma egységében forr össze.

A. Gyejnyeka vagy G. Nyiszszkij képeiben látszólag egyetlen részlet sincs, amely túllépné a tisztán festői kifejezés mód határait. Mégis ugyanolyan határozott és világos az alapgondolat ezekben a képekben, mint azoknak a festőknek a munkáiban, akik az érdekes cselekmény segítségével is igénybe veszik. Nyiszszkij tájképeit érdekes módon az ábrázoló motívum megválasztásának állandósága jellemzi; csaknem mindig nyílt, néptelen, messzeségbe nyúló térségeket ábrázol, melyek nyugodt ritmusába távvezetékek acélpóznái, gyárkémények, a tengeren távolodó hajók visznek változatosságot. Ezek a részletek önmagukban véve látszólag semmiféle nominatív elemet sem tartalmaznak, ami közvetlenül utalna életünk valamilyen vonatkozására. De bárkinnek elég egy pillantást vetni Nyiszszkij képeire (akárcsak Gyejnyekának sportoló ifjúságunkat bemutató vásznaira), hogy felismerje rajtuk a mi korunkat, a mi országunkat, meghallja a szovjet ember, szovjet művész hangját.

Gyejnyeka és Nyiszszkij alkotásaiban sok az egészséges lelkierő, a szociális optimizmus; sugárzik belőlük az igazi demokratizmus. Mindegyik néző érzi, hogy amit a kép ábrázol, az közel áll az ő saját élményeihez, benyomásaihoz (s ezek a benyomások alkalomadtán sok olyan részletet sugalmazhatnak, amelyeket a művész szándékosan mellőzött). A néző nemcsak „kap” a képtől, hanem „ad” is neki. Amint a kibernetikusok mondják, „inverz kapcsolat” létesül a néző és a festő között. Ezzel a kapcsolattal együtt jár, hogy az emberi tudat területe — a fogalmak, gondolatok világa — is a művészi alak hatáskörébe kerül. Gyejnyeka és Nyiszszkij képei sohasem az önmagukkal harmonizáló formaelemek zárt rendszerei. Alakjaikat maga az élet tárta fel; az élet gazdagítja őket, az adja hátterüket, az teszi képessé a nézőt helyes interpretációjukra.

Az élet és annak egész-volta, amely legmélyebb alapja a különböző művészeti ágak ábrázoló elemei közötti szintézisnek, itt újra döntő — ezúttal gyakorlati — kritériumként szerepel. Az ember sokszínű társadalmi gyakor-

latába a társadalmi tudat egyéb formái mellett természetesen a művészet is beletartozik. Az bonyolítja a problémát, hogy a művészet itt a folyamatnak kezdeteként is, de betetőzéseként is szerepel. Formálja is a társadalmi embert, de függ is ennek az embernek a színvonalától. Azért bonyolult ennek a kérdésnek a dialektikája, mert csak egészen nagy vonalakban tisztázódott még, hogy mi is a művészi kép szóbeli és plasztikus struktúraelemeinek a viszonya az irodalomban és a képzőművészetben. Állandóan hangsúlyoznunk kell, hogy e művészeti ágak (a szó és a vizuális ábrázolás) jelenlegi, valóban gyümölcsöző fejlődési időszakát a szintézis jellemzi, amely abban áll, hogy a művészi kép egész tartalmát mélyen áthatják (szinesztéziásan) közvetlen ábrázoló vonatkozásainak emocionális-érzéketi elemei.

Egy-egy művészeti ág valamely konkrét alkotásának a felfogása (éppúgy, mint a művészeti ágak mai rendszerének a megértése) azon alapul, hogy az ember egyre világosabban tudatára ébred *esztétikai tapasztalatai egységének*. Ebből az egységből az is következik, hogy az irodalom és a művészet évezredes tapasztalatai (s tágabb értelemben az embernek arra a képességére épülő tapasztalatai, hogy a világot fogalomszókban meg tudja ismerni és látása útján képekben tudja észlelni) projiciálódnak mind a művészi alkotásnak, mind pedig a mű észlelésének aktusára. Ez a projekció legtöbbször természetesen leszűrt formájában jelentkezik, vagy legalábbis sokféle változatban. Ezek a változatok magukban foglalják a művészi kép megalkotásának laboratóriumi jellegű bonyodalmait is (ez azonban külön oldala témánknak, melyet ebben a rövid cikkben nem érintettem), meg annak a folyamatnak az irányát és jellegét is, amelynek során az olvasó vagy a néző felfogja ezt a képet.

*

A sokféle új művészet keletkezése, az átmeneti formák (televízió, Laterna Magica stb.) megjelenése, a „régí művészetek” komoly fejlődése mind, mind arra késztet ma bennünket, hogy behatóan tanulmányozzuk a művészet ágait nemcsak a „felületen”, hanem a „mélyben” is.

Az irodalom és egyéb művészeti ágak egymáshoz való viszonyának gyökérproblémája ma is a vizuális ábrázolásnak és a szónak — kifejező és ábrázoló lehetőségeiknek, a mű képvilága megalkotására szolgáló eszközeiknek — a problémája. Ma már nagyon nehéz pontosan szétválasztani azokat az eszközöket és formákat, amelyek hajdan mindegyik művészeti ágat külön-külön jellemezték. Mindazok a tapasztalatok, amelyeket az emberiség a világunk látással való megragadása terén (s e művelet legmagasabb formájában, a festészetben) szerzett, feltétlenül szükségesek az irodalmi képnek mind a megteremtéséhez, mind a felfogásához. Másrészt viszont a festészet fejlődésének is szüksége van minden lépésénél mindazokra az eredményekre, amelyeket az emberiség a valóságnak és önmagának fogalomszók segítségével való tudatosítása terén ért el.²⁰

A költő és a festő több mint két és fél évezredes vitája ma már, nyugodtan mondhatjuk, értelmét veszítette.

(Fordította: Kövendi Dénes)

²⁰ Hasonló gondolatnak ad hangot A. Potyebnya: „A festő, a szobrász, a zenész alkotó elgondolása szavakban kifejezhetetlen, azok nélkül valósul meg, bár feltételez egy elég magas fejlettségi fokot, amely csak a nyelv útján érhető el.” (А. ПОТЕБНЯ: Мысль и язык. стр. 35.)

*Világirodalom és világirodalom-tudomány**

A világirodalom goethei fogalmát véleményem szerint úgy tehetjük a jelen számára gyümölcsözővé, hogy módosítjuk.

Világirodalomról csak egy bizonyos időponttól fogva beszélhetünk. A világirodalomnak az az előfeltétele, hogy a nemzetek társadalmi struktúrája bizonyos homogeneitást érjen el. Szerepet játszik ebben az egyes nemzetek gazdasági és kulturális fejlődésének és a kapcsolatok módjainak diszkrepanciája. Ez az egymásra rétegződések és áthatások bonyolult rendszere. A népek mindig is meglevő irodalmi kapcsolatai a világirodalom által, magasabb szintre emelkednek. A világirodalom a nemzeti irodalmak határain túl ható irodalom, amely nagy, haladó társadalmi folyamatokat segít elő. A világirodalom — a goethei értelmezésnek megfelelően — az az állandóan, tehát a mában is hatékony irodalom, amelynek befogadása vagy közvetlenül, vagy közvetve, az általa inspirált nemzeti irodalmak útján történik. A befogadás azonban sokrétű folyamat, közelebbi meghatározást igényel. Hogy bizonyos időpontban valamely nép szempontjából mi a világirodalom, azt az illető nép alkotó tevékenysége szabja meg, ahogyan a jelen társadalmi fejlődésfolyamatok történelmi tartalmára reagál. A világirodalom mindig új. A világirodalom a társadalmi aspektus következtében variálódik. Sok esetben a világirodalom nem korlátozható nevekre, bizonyos művekre vagy szerzőkre, éppen ezért helyesebb, ha nem a világirodalomról, hanem világirodalmi folyamatokról beszélünk.

Hogyan jön létre a világirodalom befogadásának igénye?

A fejlődés meghatározó erőinek, az élet folyamatban levő változásainak többé-kevésbé világos vagy tudatos felismerése nagyobb távlatban egy elérhető, a valóságban gyökerező fejlődési stádium előlegezésében konkretizálódik. Egy-egy osztály, nemzet vagy költő perspektív álmaik művészi megfogalmazása során egy érettebb, a saját perspektíva-vonalán fejlettebb társadalmi szituációból táplálkoznak. Ez a szituáció ott található meg, ahol a szolidáris erők már előrehatolt állásokat harcoltak ki maguknak, és ez az irodalomban is realizálódott. Ami itt világirodalmi folyamatokban végbemegy, az megfelel „egy adott ország valamennyi társadalmi osztálya, és a föld valamennyi országa közötti objektív kölcsönhatások” lenini tézisének, világirodalmi folyamatokra alkalmazva és a lenini két kultúra tanításával egybehangzóan.

Am a perspektíva, a haladó vágyak és elképzelések formálják az átvételt,

* G. Steiner professzor előadása — melynek itt csak egyik fejezetét közöljük — 1964 áprilisában hangzott el a greifswaldi Ernst—Moritz—Arndt egyetemen a világirodalom kérdéseivel foglalkozó munkaértekezleten.

átalakítják, magukhoz idomítják, amit átvesznek. A világirodalmi átvétel maga tehát alkotó folyamat; ezen belül pedig az idegen javakat időnként nagyon is önkényesen kezelik. Gondoljunk csak az első megcsonkított Shakespeare-előadásokra, amelyeknek mindazonáltal igen nagy hatásuk volt! Ahogyan egyik nemzet a másik ország alkotó tevékenységéből a haladó elemeket átveszi, az mindig dialektikus és szelektív folyamat. Mennyiségi és minőségi tekintetben azt veszik át, ami az adott történeti helyzetben a társadalmi fejlődés fő irányvonalát elősegíti, ennek érdekében kritikusan, gondolkodva, alkotó módon feldolgozzák, gyakran valósággal beolvasztják, amit átvesznek. Így volt lehetséges, hogy az antik műalkotások a humanizmus korában más szerepet játszottak, és másként is értékelték őket, mint a maguk korában.

Régebbi korok alkotásainak önkényes felhasználására — köztudomás szerint — Marx ismételten felhívta a figyelmet, és ezt a jelenséget, úgy gondolom, a világirodalmi folyamatok vizsgálatánál tekintetbe kell venni. Marx beszélt arról, hogy éppen a forradalmi krízisek korszakaiban a jelen szolgáltatára felidézik a múlt szellemeit, hogy kölcsönvett jelmezben „...játsszák meg a világtörténelem új jelenetét. Luther pl. Pál apostolnak jelmezét öltötte fel, a francia forradalom 1789-től 1814-ig felváltva hol a római köztársaság, hol a római császárság mezében jelent meg...”,¹ „...egy másik fejlődési fokon... Cromwell és az angol nép az ótestamentumból vették a nyelvet, a szenvedélyeket és az illúzióikat a polgári forradalmuk számára. Amikor az igazi célt elérték, amikor az angol társadalom polgári átalakítása megtörtént, Hábakukot kiszorította Locke”.² Gondoljunk továbbá arra, mennyire különbözőképpen teszik magukévá a Bibliát a *Heliand*, a német misztikusok, a német lovagrend, Luther, majd a többiek C. F. Bahrdttól Herderig, a maguk tolmácsolásában. Marx egy Lassalle-hoz írt levelében (1861. július 22-én) hangsúlyozza, hogy az átvett régi gyakran éppen félreértett formájában hat: „Az pl. bizonyos, hogy a hármas egység, ahogyan azt a XIV. Lajos korabeli francia drámaírók elméletileg felállítják, a görög dráma (és az azt képviselő Arisztotelész) félreértésén alapul. De másrészt ugyanilyen bizonyos, hogy a francia drámaírók a görögöket pontosan úgy értették, ahogyan az saját művészeti szükségletüknek megfelelt, s ezért még sokáig ragaszkodtak ehhez az úgynevezett »klasszikus« drámához azután is, hogy Dacier és mások már helyesen tolmácsolták Arisztotelészt.”³

Ez esetben nem bizonyos művekről van szó, amelyeket az átvevő saját elképzelései, szükségletei és perspektívája rendszerének megfelelően módosít, nem is a földkerekséget bejáró témáról, mint amilyen például a vízözön mondája, amely Babilóniában, Tibetben, Ausztráliában, a csendes-óceáni szigetvilágban és Amerikában bizonyos közös vonásokat megőrizve terjedt el, hanem műfajok — a klasszikus dráma vagy például a szonett — és formaelemek világirodalmi vándorútjáról. Platen a stanza (ottave-rime) vonatkozásában mondta ki, hogy mennyire idomulniuk kell ezeknek a vendéglátó ország erkölcsihez:

Episch erscheint in italischer Sprache der Ton der Oktave, doch in der deutschen, o Freund, atmet sie lyrischen Ton. Glaubst du es nicht,

¹ MARX—ENGELS: Művészetről, irodalomról. Bp. 1950. 30.

² Uo. 31.

³ Uo. 29.

*so versuchs! Der italische wogende Rhythmus wird jenseits des Gebirgs klaffende Monotonie.*⁴

Marxot ne értsük félre. Világirodalmi folyamatok mindazonáltal általában nem tévedésen és félreértésen alapulnak, hanem az átvett irodalom valóságos tartalmát tárják fel, amely lényegében érintetlenül megmarad még akkor is, ha az átvételkor többé-kevésbé variálódik. Sokféle tényezőtől függ az irodalmi értékek átvételekor a variálódás, a kiválasztódás és a hangsúlyok eltolódása (hasonló történelmi helyzet és ezzel együtt a tudattartalmak alapjainak azonossága, mint például a felvilágosodás idején, az irodalmi kapcsolatok állapota általában, a nemzeti irodalmi társaságok helyzete stb.).

Az átvett irodalmi alkotások tartalma társadalmi törekvésük különleges intenzitása következtében hatását évezredekig megőrizheti, de jelentősége csupán néhány közvetlen évtizedre is korlátozódhat. Az emberiség kulturális fejlődése során létrejövő irodalom jelentős új ismereteket tükröz, olyan ismereteket, amelyek hosszabb időn át érvényesek maradnak; ezek rendszerint általános jellegűek, fejlettebb társadalmi szituáció szintjéről állandó konkretizálásra szorulnak. A világirodalommal váló irodalmi alkotások ismerettartalmát, amely a távoli jövő lehetőségei felé mutat, *fejlődési perspektívának* nevezem. Az ókor nagy költői, mint Homérosz és Szophoklész, a fejlett rabszolgatartó társadalom talaján, az adott társadalmi és történelmi realitásból, a már meglevő eredmények felfokozásával ábrázolták az ember hatalmas kibontakozási lehetőségeit, nagyságát, szenvedélyeit. Ezzel olyan fejlődési perspektívát adtak, amely az akkori történelmi konkrétumon messze túlmutatott, és feladat maradt. Az ilyen fejlődési perspektívák realizálása konkrét és partikuláris feladatvállalásban, hosszan tartó dialektikus folyamat során történik, a mindenkori eredmény pedig progresszív értelemben szabályalkotó. Az általános feladat konkretizálásai következtében a kiinduló irodalom eleven marad, világirodalommal válik. A fejlődési perspektívában rejlő bizonytalansági momentumot (Homérosz és Szophoklész esetében az ember óriási kibontakozási lehetőségeinek bemutatása) a történelmi megvalósulás összefolyamata szünteti meg. A kiindulási pont feltételezettségei (például az ókori osztályviszonyokban rejlő embertelenség) az emberről alkotott kép történelmi integrációs folyamata során eliminálódnak.

Mínthogy a világirodalom meghatározásában a haladó tendenciát elengedhetetlen előfeltételként jelöltük meg, reakciós osztályok ideológiájának irodalmi termékeit nem tekinthetjük a világirodalom részének; az imperializmus korában például még akkor sem, ha az ügyes reklám következtében divattá válnak, és elárasztják a nemzetközi piacot. A világirodalomnak magas és átültethető művészi színvonal is előfeltétele.

Az elmondottakból kiviláglik, hogy ha álláspontunk szerint alkalmas is minden nép értékes irodalmi alkotások létrehozására, mindazonáltal hangsúlyoznunk kell, hogy a világirodalom fogalma a kulturális fejlődés bizonyos meghatározott fokát feltételezi, mégpedig azt a helyzetet, amelyben az emberiségnek ajándék gyanánt nyújtott fejlődési perspektíva már meg tud valósulni.

⁴ Az epigramma címe: Rhythmische Metamorphose, lásd: Platens Werke. Hrsg. von G. A. WOLFF und V. SCHWEIZER. Bd. I. Leipzig und Wien, 1895. 270. Nyers fordításban: „Epikusan lejt az oktáva olasz nyelven, de németül, ó barátom, lírikusan lélegzik. Ha nem hiszed, ám kísérelj meg! A hullámozó itáliai ritmus a hegyeken túl átsító egyhangúsággá válik.”

Döntő szerepet játszik minden világirodalmi folyamatban a Goethe által felismert történelmi elem, amennyiben a népek általános érintkezésének jelentősége van az irodalom időbeli és földrajzi hatósugara szempontjából. A felfedezések és a közlekedés történetének nagy eseményei és számos más momentum volt szükséges ahhoz, hogy a XVIII. századi Európa be tudja fogadni az ázsiai irodalmat. Európa számára például az óind irodalom csak akkor tárulhatott fel, midőn az angol gyarmatosítókkal együtt olyan európaiak is eljutottak az országba (mint William Jones, Bengália főbírája), akik az akkori angol szellemi állapot ösztönzésére érdeklődni kezdtek a régi hindu irodalom emlékei iránt, és saját kultúrájuk szempontjából felismerték annak potenciális jelentőségét. Le kellett azonban győzni még a nyelvi akadályt is. Ebben az esetben Jones Kálidásza *Sakuntaláját* egy hinduval szanszkritből és prakritből latinra fordíttatta, ő maga pedig 1789-ben a latin fordítást ültette át angol nyelvre. Majd Georg Forster angol szöveget fordított németre, és ezzel megteremtette a klasszicizmus ama igyekezetének leglényegesebb anyagi alapját, hogy leszámoljon az Európa-centrizmussal, egyszersmind ösztönzést is adott a német ideológia megalapításához. Mellesleg és mint érdekességet jegyezzük meg, hogy a nyelvtudomány és a filológia a *világirodalmi folyamat* következményeként jött létre, a további irodalmi érintkezés segédeszközeként. Annál sajnálatosabb, hogy a segédeszköz csakhamar öncélúvá merevedett! A nyelv kérdése és a nyelvi nehézségek leküzdése a világirodalmi kutatásoknak nem jelentéktelen fejezete. Kitűnő tanulmányban foglalkozott nemrég Jefim Etkind⁵ szovjet tudós a fordításelmélettel. Például Homérosz — a trójai háború mondájának korai elterjedésétől eltekintve — a középkorban nem játszott jelentékeny szerepet, minthogy akkor ritkaságszámba ment a görög nyelvismeret, Horatius viszont a latin nyelv széles elterjedtsége folytán az egész középkorban eleven maradt.

Nyelv és irodalom viszonya igen fontos kérdés a világirodalmi hatások tekintetében. Elutasítjuk azt a nézetet, mintha az irodalom csupán a szép szavak művészete volna, mintha az irodalom csak a nyelv kibontakoztatását és továbbfejlesztését szolgálná, és az irodalmi folyamatok elsősorban nyelvi folyamatok volnának; mi a nyelvi köntösben jelentkező *tartalmat* a műalkotás lényeges alkotórészének tekintjük, a tartalom pedig tolmácsolható, míg Werner Krauss igen helyes megállapítása szerint „a nyelvi génusz lefordíthatatlan”.⁶ És éppen a tartalmi elemek kedvéért a világirodalom köveit gyakran nyomoruságos öltözkűkben is úgy fogadták, mintha ünneplő ruhában érkeztek volna. Milyen ügyefogyottak voltak az első Shakespeare-fordítások, a nagy orosz realisták a XIX. század végén milyen silány tolmácsolásban tettek oly nagy hatást Nyugat-Európára, milyen döcögősek, hibákkal terhesek voltak Petőfi lírájának első német fordításai, és a nagy magyar költőnek a világirodalom felé mégis ezek törték az utat, amely Németországból indult ki! Távolról sincs szándékomban, hogy a hiányos fordítások mellett kardoskodjam, ellenkezőleg, véleményem szerint a világirodalom-tudomány nem lebecsülendő feladata, hogy kidolgozza az olyan nagy értékű irodalmi alkotások lehető hű átköltésének alapelveit, amelyekben — és ez főleg a lírában gyakori — a tartalom a legszorosabban kapcsolódik a nyelvi kifejező eszközökhöz. Sok igazi kincs vár még a világirodalmi feltárára.

⁵ Е. ЭТКИНД: Поэзия и перевод. М.—Л., 1963.

⁶ KRAUSS: Probleme der vergleichenden Literaturgeschichte. Spektrum, 1963. 213.

Az elmondottak alapján helyesnek látszik az emberiség fejlődésében bekövetkezett nagy fordulat alapján a világirodalmat két korszakra osztani:

1. Az a korszak, amelyben a világirodalom csak általános vonásokkal jellemzett emberideált, csak absztrakt célokat tudott megfogalmazni, amelyek konkretizálására és realizálására a fennálló társadalmi rend nem adott lehetőséget, vagy ha igen, úgy korlátozott és ezért szükségképpen ellentmondásokkal terhes lehetőséget tudott csak nyújtani. (Így érthető Hoffmann von Fallersleben megállapítása: „A humanisták még mindig világirodalomról álmodznak.”) Ez a szocializmus előtti világirodalom korszaka.

2. Az a korszak, amelyben a kizsákmányolók és kizsákmányoltak ellentétének megszüntetése után a tömegek ideológiája válik a világirodalom ideológiájává, amelyben pontosan megfogalmazza és megvalósítja az emberiség kommunista céljait, és a világirodalomnak felemelő, Johannes R. Becher által „minden művészetek fő feladata” gyanánt megfogalmazott célkitűzése: „Megteremteni a szocialista emberideált.” Ez a szocialista világirodalom korszaka. Ma ennek keretében vetődnek fel az emberiség leglényegesebb kérdései. Hogy melyek ezek, és hogy az új társadalmi kérdések megoldásával milyen új esztétikai jelenségek járnak együtt: az ezen kérdésekre adandó válaszban rejlik jelenlegi világirodalom-tudományi tevékenységünk fő feladata.

A szocialista világirodalomnak — ismét Goethe gondolatainak szellemében — szükségképpen szocialista világirodalom-tudomány felel meg.

Az „összehasonlító irodalomtörténet” vagy „komparatiztika” régi fogalmát az itt vázolt kérdések vonatkozásában, különösen marxista részről oly egyértelműen jellemezték alig használhatónak, hogy behatóbban nem kell foglalkoznom vele. A szovjet szakemberek által javasolt „irodalmak kapcsolatának és kölcsönhatásának tanulmányozása” lényegét tekintve találó, de más nyelvekre lefordítva kissé körülményes elnevezése egy szakterületnek. Miért ne élhetnénk a „világirodalom” kifejezéssel, amelyet a legnagyobb német költő valóban zseniális módon fogalmazott meg, és amelyet, amint láttuk, Marx és Engels is átvett; és miért ne beszélhetnénk ennek alapján világirodalmi kutatásról és világirodalom-tudományról?

A polgári irodalomtudománynak jelentős részeredményei ellenére sem sikerült megoldania az irodalmi kölcsönhatások alapvető problémáit. „Mióta 1827-ben Goethe ezt a fontos fogalmat megalkotta — kezdi Martin Bodmer 1956-ban megjelent könyvét —, egyet-mást megírtak ugyan, de semmi döntő jelentőségű sem történt. Döntő jelentőségű abban az értelemben, hogy nem követte olyan fejlődés, mint például az ugyanazon időtájt létrejött germán filológiát.”⁷ Nyugaton már jó ideje a komparatiztika válságáról beszélnek. A tárgy, célkitűzések és módszer egyaránt bizonyítják a nyugati komparatiztika képtelenségét, amennyiben az idealista-kozopolita irányú (a megkülönböztetés nagyon fontos). Elég, ha erre ezúttal röviden térek csak ki. Két különösen fontos fő irány állapítható meg. Az egyik irány vezetője R. Wellek amerikai komparatista; ez pozitívizmusnak bélyegezve mindenfajta történelmi és szociológiai szemléletet, elvet, az irodalom összehasonlító vizsgálatát el akarja vonatkoztatni annak nemzeti jellegétől, valamely mesterségesen létrehozott „nemzetek feletti” irodalom érdekében, amelyben állítólag az időtől független „univerzális” ember volna felismerhető. I. G. Nyeupokojeva

⁷ M. BODMER: Variationen zum Thema Weltliteratur. Frankfurt am M., 1956. 9.

szovjet irodalomtudós⁸ további hasonló irányzatok képtelenségét mutatta ki: egy a világirodalom történetét Európára, helyesebben Nyugat-Európára vonatkoztató szemléletét, és egy olyan elméletét, amely egy „lezárt” civilizáció körülhatárolt irodalmi fejlődését vizsgálja (Toynbee angol történész és szociológus elmélete). A másik irányzat arra törekszik, hogy egymástól időben és térben tökéletesen elszigetelt irodalmi jelenségek között *önkéntesen* kapcsolatokat állapítson meg. Ez a történelmietlen elv vezetett oda, hogy Milton *Elvesztett Paradicsomát* Zarathusztra *Avesztájával* hasonlítsák össze,⁹ teljesen absztrakt módon abból az elképzelésből kiindulva, hogy amit valaha is írtak, mindaz minden egyébbel összevethető.

Az újabb szovjet kutatások tanúsága szerint van *igazi* összehasonlító irodalomtudomány is. Viktor Zsirmunszkij leningrádi germanista Veszelojszkij orosz irodalomtörténész kutatásait folytatva azonosságokat mutatott ki olyan irodalmi alkotások közt, amelyek időben és térben egymástól igen távol esnek (*Iliász* és *Kalevala*, *Beowulf* és az ó-abesszin *Balay-dal*), és *A népi hőseposz, összehasonlító-történeti tanulmányok*¹⁰ című könyvében megállapította, hogy a német hősi eposzban, az orosz bilinában, a török, a mongol eposzban, amelyek mind különböző időkben és egymástól nagy távolságra, kölcsönös egymásra hatás lehetősége nélkül jöttek létre, egy valami közös: az a társadalmi bázis, amelyen megszülettek, vagyis a barbárság legfelsőbb foka és a feudalizmus kialakulásának korszaka. Ezzel olyan kutatási elv jött létre, amely az irodalmi műfajok kialakulását a társadalmi szerkezettel való alapvető összefüggésükben az egész földkerekségre való érvényességgel tudja megvilágítani. Itt kell berlini indológusaink kutatásaira rámutatnunk, akik párhuzamosságot állapítottak meg India modern antifeudális polgári elbeszélő irodalma és az európai országok hasonló történelmi helyzetben sokkal korábban létrejött irodalma között.

Egyet kell értenünk I. G. Nyeupokojeva szovjet irodalomtörténésszel, aki az 1962. évi budapesti összehasonlító irodalomtörténeti konferencián a következőket mondta: „Mint láthatjuk az „összehasonlító irodalomtudomány” (littérature comparée), illetőleg az „egyetemes irodalom” vagy világirodalomtörténet (littérature générale) hagyományos megkülönböztetését a marxista irodalomtudomány túlhaladta, mégpedig éppen ellenkező irányban, mint amerre a mai komparatistika teoretikusai szerint a válságból kivezető utat keresnünk kellene. Az új szerintünk nem az egyes nemzeti irodalmak egyedi művészi sajátosságainak valamiféle mesterségesen konstruált „nemzetfeletti” (supernational) kultúrába történő beolvasztása az „összehasonlító” módszer alkalmazásával, — hanem mindama eleven, sokoldalú fejlődésfolyamatnak a kutatása, melyek kontakt és tipológiai kapcsolatok teremtésével mind szorosabban fűzik egymáshoz a világ valamennyi irodalmát. A marxista irodalomtudomány nem ismeri azt a dilemmát, mely számos komparatistánál újra meg újra felmerül: összehasonlító vagy pedig genetikus (történeti) kutatás? A megismerés e két elve a mi felfogásunk szerint nem antagonisztikus, hanem egymást kiegészítő.”¹¹

⁸ I. G. NYEUPOKOJEVA: Die moderne bürgerliche Literaturwissenschaft und die reaktionäre Soziologie, a „Falschmünzer der Literatur” Berlin, 1962. c. kötetben.

⁹ P. VERANDYAN: Milton's Paradise Lost and Zoroaster's Zende Vesta. Comparative Literature, 1961. 3.

¹⁰ SCHIRMUNSKI: Vergleichende Epenforschung. Berlin, 1961.

¹¹ I. G. NYEUPOKOJEVA: Az irodalmi kapcsolatok és kölcsönhatások kutatásainak módszertani kérdései. VF 1963. 1. sz. 5—6., L. még Acta Litteraria V. k.

A világirodalom-tudománynak öt fő feladatot kell átvennie:

1. A tárgy elméleti megalapozása, a világirodalmi folyamatok vizsgálatának és ábrázolásának módszertana, és az irodalomtudományi szakkifejezések nemzetközi lexikonának kidolgozása.

2. A jelenlegi világirodalmi problematikának, különösképpen a szocialista világirodalom fejlődési tendenciáinak és az azokat elősegítő rendszabályoknak a kidolgozása. Ebben az esetben aktív világirodalomról, világirodalmi kutatásról mint *gyakorlati* társadalmi diszciplináról van szó.

3. A világirodalmi folyamatok történetének vizsgálata és ábrázolása (irodalomtörténeti diszciplína). Az irodalmi kölcsönhatások lényegének feltárása mellett további feladat a nemzeti irodalmak fejlődésének ismeretét a világirodalmi folyamatok egészébe beilleszteni; ezáltal gazdagodik a nemzeti irodalmak ábrázolása, megszűnik az ábrázolás elszigeteltsége; másrészt világossá válik, mely sajátosságokkal járultak hozzá az egyes népek a világ művészi kultúrájának gazdagításához. Ki kell továbbá dolgozni a művészi öntudat és ezzel az irodalmi kölcsönhatások különleges jegyeit, amelyek minden korszakban az ember társadalmi létének jellemzői.

4. Az irodalmi fejlődés *fő korszakainak*, és a hasonló történelmi viszonyok közt, egymással való érintkezés nélkül létrejött irodalmi jelenségeknek, főként formáknak és műfajoknak a felkutatása. Nyomon követhetjük itt a „nagy irodalmi formák és műfajok mintegy filogenetikus fejlődését”,¹² amelyeknek létrejötté és változásai, de esztétikai tartalmuk is társadalmi hagyományaik alapján válik világossá.

5. A világirodalmi folyamatoknak egyéb kulturális jelenségekkel, például a képzőművészetekkel, az építészettel, a zenével való kapcsolatainak vizsgálata. Teljesítjük ezzel Herder végrendeletét, aki ezt írta: „... Milyen méltó tevékenység az emberi szellem számára, felkutatni a művelődés szellemét, a népek szellemét, a népek művelődésének szellemét! Történelem, nevelés, lélektan, irodalom, régészet, filozófia, politika, nyelv, törvényhozás, széptudományok, felnőtté érés, szokások, mesterségek, divat és nevek, minden benne van — több ez, mint az emberi szellem története: az emberi szellem fejlődésének és erőinek története ez, idők és nemzetek egymásba áramlásában!¹³

Úgy gondolom, az eddig elmondottak világossá teszik, hogy köztársaságunkban is sürgősen meg kell teremteni a világirodalmi problémák tudományos feldolgozásának előfeltételeit. A munkák megtervezésének és a tudományos szervezés vezetésének feladatát teljes felelősséggel megfelelő intézetre kell bízni; magukat a problémákat azonban *csak kollektív munkában*, a szocialista együttműködés szellemében lehet feldolgozni. Ennek érdekében minden irodalomtudományi terület, a szláv, az indiai, a japán, általában minden fontos nemzeti irodalom képviselőinek tervszerű, pontosan meghatározott munkák elvégzésére együtt kell működniük egy világirodalom-tudományi intézettel, a terveket pedig a szocialista országok megfelelő intézeteivel egyeztetni kell.

A jelenlegi konferenciát, amelyen több nemzeti irodalom szakembere működött közre, kedvező nyitánynak tekinthetjük az ilyen kollektív munka szempontjából, amelynek felemelő célkitűzése az emberiség felemelkedése, a népek barátsága és a világ békéje.

(Fordította : Széll Jenő)

¹² W. KRAUSS i. m. 210.

¹³ Herders Sämmtliche Werke. Hrsg. von B. SUPHAN. 4. k. Berlin, 1878. 478.

A mai ausztrál irodalom arca

Valóság és legenda

Egy nemzet önarcképe írásaiból rajzolódik ki. Az önarckép azonban csalóka műfaj. Hiszen való élet és annak művészetbe szűrt képe ritkán fed egymást.

Mintegy 40 esztendeje az ausztrál irodalom egy legenda bűvöletében él.

Ami azonban ma legenda — immáron mítosz — az az első világháborút megelőző mintegy két és fél évtizedben valóság volt. Főalakja az őserdő munkása: a bushman. Mellékalakjai: a marhahajcsár, a vadmarhaterelő, a juhász és a gyapjúnyíró, a nyulász és a fuvaros, meg a farmer — s ki tudja még, hányféle ember.

Nyersséget és vadságot a természet — tűz, porvihar, áradás, esős évszak, szárazság — erőltet rájuk; megszállottan szeretik az igazságot, egymáshoz barátságosak, idegennel bizalmatlanok. Munkájukat szívósan végzik, néha szóltanul túriuk. Bátorságukat csak szívósságuk múlja felül. Megvetik a huza-vonát és az alkudozást: a primitív körülmények között végzett munkájuk tudatában jogaikat csorbítani bárki is képtelen, mert ők a tökéletesen *független*, csupán önmaguk akarátának hódoló „királyi fajta”. Hiúságukat önérzetük dagasztja. A hatósági rendet, a munkavezetői-főnöki tekintélyt szívesen lerázzák és lázadoznak ellene. Kivívják az angol középosztálybeli polgár közmondásosan botránkozó ítéletét; még kalapjukat sem biccentik meg előtte — mondják a korabeli írások — és számárfület mutogatnak a finnyás és zöldfülű angol bevándorló háta mögött. Bátorságukat kalandvágyuk acélozza, s agyfúrtságuk és szellemi fürgeségük könnyed humoruktól táplálkozik. Ők a frontkatonák: fölényesek, hencegők, s vállrándítással kárpótolják magukat a sérelmekért. Brutálisak, isznak s nem sokra becsülik a bennszülötteket. „A tengerpart hamis és penészes civilizációja mit sem számított, az nem az igazi Ausztrália volt” — írja J. Furphy a századfordulón. S nagy íróvársa, H. Lawson így vall magáról: „Most már tökéletesen bushman lettem és amíg csak gondolkodni tudok, senki sem fog fölőbém kerülni.”

A bushman a majdani évtizedek mítoszának őse és egyben valóságos alakja. Lawson ezt így fogalmazza: „A szocializmus pusztán bajtársi közösség.”

A bushman önérzetének és meg-nem-alázkodó magabiztonságának a szélén azonban mindig ott motoszkál a nyugalmasan parancsnokló angol bérló vagy földbirtokos, akinek ő legtöbbször csak embere, ha még oly függetlenül is, akivel ugyan hónapokig nem is érintkezik, mert kint dolgozik a „hátor-szágban”. Emberi és társai kapcsolata természetesen a vele egyivásával van, az ugyancsak alulmaradttal, az underdog-gal, hisz egymásra vannak utalva,

egymás kezére dolgoznak, együtt birkóznak a természettel. Társához ragaszkodik ösztönös és tudatos lojalitással, együtt beszélnek meg élményeiket és gondjaikat, ócsárolják a csendőrséget és a hivatalt, együtt szövik-fonják esténként az alkalmi történeteket, a yarn-okat. Csak papírra kellett ezeket vetni és beküldeni az országos irodalmi szervező, J. F. Archibald Bulletinjébe. Ízes, humoros, hetyke élmények, történetek ezek, csaknem mindig első személyben: a közösségben megpihenés oldó óráinak termékei.

S megfogant a valóság, mert az egyszerű emberek ajkán irodalmi formába öltözött és megszületett belőle az ausztrál irodalom legkedveltebb műfaja: a novella.

Valóságos, élő alak a bushman? Igen. A századforduló két klasszikus írója, Henry Lawson (1867—1922; *A batyu románca*) és Joseph Furphy (1843—1912; *Such Is Life*, 1903) formálta meg alakját ezernyi változatban, de mindig egyazon nézőpontból. Spontánul, belülről szemlítették a bushmaneket és bontották ki kemény jellemüket, hiszen mindketten az ő közegükben mozogtak: férfias biztonságérzet és türelmes önérzet árad műveikből. Pátosztalanul, póztalanul, bombasztok nélkül skiccelték le az egyszerű átlagembert, a *Common Mant*. Írtóztak attól, hogy hőroszokat lássanak bennük. Figyelmüket ez annyira leköti, hogy az emberi gonosztságot szinte nem is érzékelik. A természet akarata és a küzdelemben megacélozott emberi akarat egysúlya alakul ki. Munka, sztoikus méltóság és tűrés alakjaiknak főerénye.

Izmos demokrácia érlelődik, s egy plebejus nemzeti önérzet kamaszos felbuzdulásának vagyunk tanúi.

A bushman és rokonai hiteles írói védjeggyel vannak ellátva.

E valóságos és élő figurák a városi-külvárosi polgárság-kispolgárság aspektusából nézve azonban más profilban mutatkoznak. Ezek nem igényelték a küzdelmesebb életritmust, nem vágytak a frontkatona-szerepre, vállalkozó szellemük csökevényesebb lehetett, így — életszemléletüknek megfelelően — lehántották a bushman-ról a „brutálisabb” vonásokat — az iszákoszságot, a kegyetlenséget, a közönségességet, a kötekedést, az alkalmi nőkkal való szeretkezést — és felnagyították, megszépítették a bushman kemény emberi és közösségi vonásait; egyszóval népi hősöket, hőroszokat faragtak belőlük. Jelképesen szólva: lovaggá avatták Rózsa Sándort avagy Robin Hoodot.

A valóságos bushman figurájának megjelenésével egyidőben létrejött a „*noble bushman*” kivetített arcképe: a valóság mítosszá változott. A polgári-kispolgári nemzeti demokrácia más gyermekeket szült, mint a plebejus demokrácia. A városiasodás erősödésével ma is ezt a mitizált-romantikus képet őrzi a városi átlagember tudata.

Sydney vagy a Vadon?

Az egy generációval későbbi nemzedék — a 20—30-as évek — lelkiismeretének mélyén valami formátlan érzés motoszkál. Elmúlt Ausztrália kamaszkora, a készülődés, az indulatok és a szabadság korszaka, s ami elég kitapinthatóan kialakult — a városi élet —, attól a réginemzedék kissé húzódozik, feszeng benne, s érzi annak nyomasztóan kisugárzó hatását. Az új generációnak már csak a főcsapásokból elágazó mellékösvények kitaposása jut osztályrészül.

Ezért, ha az életnek irodalomba merevült arcába pillantunk, a tekintet nem egyértelműen vall a 20—30-as évek mentalitásáról. Az egyik szem félel-

met, riadtságot, itt-ott tragikus érzéseket sejtet, a másik szem töprengőn-vizsgálódón elmélyül, az ajak pedig félszeg iróniára és feszélyezett öniróniára húzódik.

Mire vállalkoznak e nemzedék legkiválóbb írásművészei? Boncolják a hősi korszak szellemét és összevetik azt a korabeli valósággal.

E nemzedék legkiválóbb és legnagyobb tekintélyű, a nemzeti tradíciókat legtudatosabban kutató írója Vance Palmer (1885—1959) két korszak mezsgyéjén áll. Ifjan még részvevője az első nagy forrongásnak, de a 20-as évektől kezdve írt regényeiben és novelláiban azt kénytelen érzékeltetni, hogyan szorulnak a pionírok az élet periferiájára az egykor lakatlan kisvárosokban. Két legjobb regénye: *The Passage* (1930) és a *Men Are Human* (1930). Az előbbi egy özvegyasszony öt gyermekének szerteágazó sorsát, a család széthullását ábrázolja. Az egyik fiú, Hugo, kapitalista vállalkozó lesz, a másik, Leo, halász marad. A regény végén Leo megerősödött önérzettel tekint jövője elé, Hugo viszont összeroppan.

Leo a falu, Hugo a vidéki városi élet szemléletét testesíti meg. Azt olvassuk ki a műből, hogy az életnek nemcsak ősi, hanem ma is érvényes bázisa a természettel való közösség, a családi és nemzeti összetartozás tudata, a kalandoktól húzódozó életfelfogás, a természet kincseinek szorgos munkával való kibányászása. Leo és Hugo küzdelme mégis döntetlenül végződik. Leo ugyan morálisán győz, de csak morálisán, mert a lelke mélyén úgy érzi, valami kudarc érte, valami befejezetlenül maradt, valami mégis hiányzik az életéből. Az író a szemlélődő krónikás becsületet álarcába rejtőzik, valójában azonban bensőleg erőtlenné arra, hogy a két életformát nagy konfliktusokban összeütköztesse. Amiben hisz, afelett túlhaladt az élet. Dilemmája a koré.

Az egykori Lawson—Furphy-kor íásaiban Ember és Természet között végül is valamiféle egyensúlyi állapot, „kölcsonös tisztelet” alakult ki. E korszak embere azonban már ura a Természetnek s pályatársaival és önmagával birkózik. A megelőző generáció az életben alkotta meg a bajtársi szellemet, a „*mateship*”-et, és egyben annak fogalmát. Ez a kor viszont épp a „*mateship*”-ben rejlő értékeket látta veszendőbe menni, s őrzi meg egyre inkább csak a fogalmat. Épp ezért óvja Palmer a „*mateship*” értékeit. Mert védi az egyre terjedő sekélyes és labilis értékű városi individualizmus, vállalkozó szellem ellen. Demokratikus és nemzeti hagyományt őríz.

Válságos korszak gyakran teremt moralista írókat. A nemzeti-demokratikus hagyomány íróinak mércéje szerint a társadalom el-elbotlik, bukdácsol; érthető tehát, ha az írói elképzelés az egyén sorsának *analízisében* csúcsosodik ki. Palmer és rokonérzelmű pályatársai műveiben gyors karriereknek és elsodort emberi sorsoknak vagyunk tanúi, beteljesületlen vagy későn ébredt szerelmeknek, sajgó csalódásoknak, aprócska illúziók szertefoszlásának, sorsszerű katasztrófáknak: az emberi kapcsolatok, szándékok és vágyak temetője a tárgyi világ. Riasztóan elárvult, magányos gyermekekre bukkanunk és görcsösen társba kapaszkodni akaró felnőttekre. Finom emberi líra fonja körül az alakokat és teszi széppé ez írásokat.

Sydney vagy a Vadon? Úgy tűnik, mintha legjobb volna valahol a kettő között, a mezsgyén.

Lawson és Palmert vallja mesterének Frank Dalby Davison (sz. 1893). Palmer Melbourne-be költözött, Davison azonban most is farmer. Mintegy 30 kiadást megért kisregénye a *Man-shy* (1931). Egy tehénborjúról szól, mely

fiatalon elvesztvén anyját, magára marad és hol ezzel, hol azzal a vadmarha csordával társul. Kétszer is elfogják, de megszökik s megint társai után kóborol. Egész élete a kutyáktól és az emberektől való „félelemben és aggodalomban” telt el, mert „a bő szabadság napjai elmúltak. . . ő pedig elhagyatottnak érezte magát és a fajtája társasága iránti nagy vágy kerítette hatalmába”. Az utolsó jelenetben egy sziklacsúcsra mászik, ahol órákig mozdulatlanul „állt, komoran és magányosan és várta, hogy fajtája bizonytalan sorsában osztozzék”.

A „vörös üsző” allegória. Ennek a generációnak megbillent egyensúlyi helyzetét és egyben fájó sebeit példázza. Azt, hogy elvették a közösség szabadságát és akaratának függetlenségét, és hogy az egyén szabad emberi kibontakozásának lehetőségét megkötötték. A vörös üsző a társtalan élet kényszerében pusztulásra van ítélve. . .

Szinte szállóige Ausztráliában és Morrison egyik novellájának is ez a címe: *Sydney vagy a Vadon?* A novella arról szól, hogy három munkásember hatalmas összeget nyer a totón; cselekvésre biztatják egyik társukat, aki szabadulni szeretne feleségétől, de a gyerekektől nem szívesen válnék meg. Parázs veszekedés támad a papucs férj meg a hisztériás feleség között. Az asszony öngyilkossággal fenyegetődzik és elrohan, férje pedig csomagolni kezd: indul a vadonba. A kérdés mélyén még mindig az a közhit lappang, hogy a vadon ma is a vonzó szabadság és az igazi férfias tettek lehetőségének birodalma, s hogy a városi kispolgári vagy munkás-életforma keretei bizony néha szűknek bizonyulnak.

E novella azonban játékosabb-bolondosabb annál, semhogy tragédiának fogjuk fel. Az asszony fenyegetőzésein éppúgy mosolygunk, mint a férfi ügyetlenségén és bizonytalankodásán, meg sebtiben való útra készülődésén. Ironikus a mű hangvétele, mert Morrison kívül áll mind a városi, mind a vadoni életszemléleten.

A jónevű bányász író, Gavin Casey (1907—1964) *Nehezen kezelhető ember* című (1961) novellájában egy bushman, Rock ruccan elő a vadonból és egy estére beül egy előkelő mulatóba egy ismerőse-szerezte nővel, Betty-vel. A nyers és arrogáns fickó beleköt a pincérbe, majd egy részeg ember borzolja fel idegeit — birokra is kelnek! — a pincérek épphogy le tudják fogni, aztán Betty-vel együtt eltávozik. A hölgy kínosan érzi magát. Eleinte bosszús, miért is kellett neki ezzel az emberrel randevuzni, aztán amikor az megjuhászodik s valósággal megalázkodik, Betty szíve megesik rajta. Milyen kedves tud lenni, milyen jó és nemesszívú, szinte gyerekes, most már zavarban is van! Biztosan a Vadon vadította így el, sok ott a fekete ember is, az özvegyseget is nehezen viseli, meg nincs is ott kint alkalma, hogy szórakozzék. . .

A bushman, az egykori pionír, faragatlan, nyers, félszeg fickó képében jelenik meg előttünk — a városi környezetben. A Legenda egykori hőse — kisvárosi nézőpontból — „előnytelen” oldalairól mutatkozik be, s most már az is lehetségesnek — vagy indokoltnak? — látszik, hogy épp Betty, ez a szintelen városi leányka a „szégyellni való” tulajdonságokat az említett körülményekkel mentegesse-magyarázza. 50—60 évvel ezelőtt egy külvárosi kocsmában talán meghallgatta volna a bushman „hőstörténeteit”, s talán néhány hónapra Rock partneréül is szegődött volna. Paradox helyzet állt elő: annyiban válik az olvasó előtt egyre „emberszabásúbb”-bá a bushman, ahogy Betty, a kisvárosi lány lefejtí róla a vérbeli bushman vonásokat. Már nem néz fel rá, legendás hőssé sem avatja, mint hajdan, hanem a maga képéhez hasonlítja.

A bushmanre rakódott mítosz leolvadóban van, s ami a hagyomány alól kibukkant, afelett a bettyknek már hatalmuk van.

A századforduló nemzeti-demokratikus hagyományát — egy hasadt lelki korban — elvekké érlelő szellemében fogantak Katharine Susannah Prichard (sz. 1884) írásai is. Drámai feszültségű regényeinek és novelláinak nagy része tragédia, és csak néhányan oldott humorú komédia, az apróbb témákban tragikomédia. Az író nő meleg emberi részvétellel festi alakjait és lírai, néhol kissé romantikus, naiv egyszerűség járja át a műveket. Nem a lélek hasadékain hatol be, hogy a tettek rugóit analizálja, hanem — mondhatni — a tényállást rögzíti: vágyak, illúziók, ambíciók roppannak össze, lázongások fúlnak kudarcha, emlékek tolulnak fel, de nem kínozzák az embereket, hanem egyszerűen: léteznek — a krónikás epikai hitelével megírtan.

Újdonság volt a szocialista realizmus ősenek tekintett két műve, a *Working Bullocks* (1926) és az azóta klasszikus *Oonardoo* (1929) megjelenése. Ez utóbbi a kifogyhatatlan, mert súlyos emberi problémákat felvető bennszülött témák őse. Lawson is szimpátiával írt a bennszülöttekről, Prichard azonban a tragédiájukról szól. Ők az üldözöttek és mindenből ők húzzák a rövidebbet. Prichard írásaiban a fehérek-képviselte uralkodó viszonyok a feketéket és félvéreket megalázzák és fizikai pusztulásba kergetik, fölényes és kegyetlen uralmuk gyakorlása közben azonban ők maguk is eltorzulnak emberi mivoltukban és erkölcsileg lehetetlenné válnak.

A hatóságok Bennszülött Osztálya és a rendőrség vállrandító kajánsággal figyeli a feketék és félvérek pusztulását. De szigorúak a bennszülött törzsi törvények is: az ősi vérségi kötelék és a kisebbségi elnyomottság érzése a menekülni vágyó bennszülöttet is visszahúzza. N'goola eleinte nem hajlandó felismerni apját, akitől a fehérek gyermekkorában elrabolták, végül is megszánja őt és felfedi kilétét (N'goola); Naninja és Janey öreg asszonyok, s a vidék, ahol élnek, szegényedik, dolgozni már nem tudnak, emberi méltóságuk azonban elhárítja az alamizsnát: önként vonulnak az erdőbe, s a dingo kutyák felfalják őket (Naninja és Janey); a fekete menyasszonyt megbecstelenítő férfin lincseléssel áll bosszút a törzs (The Elopement). Prichard egyszerű pátozába néha egy-egy könnycsepp is vegyül...

Egy dehumanizáló kapitalista társadalmi rend arcába vágja: megbecstelenítetted az emberi méltóságot és az emberiséget, amit a bennszülöttek törzsi közössége és a kizsákmányoltak összetartása őriz.

Ez egyben támadó attitűd is. És ez Prichard írói arculatának másik fele. Alulra került az ember és fölébe a kapitalista társadalmi rend, Prichard világnézete pedig fölébe került ez utóbbinak és évtizedek óta meggyőződéssel vállalja az alulmaradtak emberi sorsáért való küzdelem ábrázolását. Nagyigényű regénytrilógiájában (The Roaring Nineties, 1946; Golden Miles, 1948; Winged Seeds, 1950) egy szabad aranykereső bányászcsalád elproletarizálódásának és a mozgalomba való bekapcsolódásának mintegy száz évet átölelő történetét írta meg. Megőrizte a „mateship” erejébe vetett nosztalgikus hitét — amit a kor annyira fenyegetett —, és arra vállalkozott, hogy a bajtársi szellemre ráépítse a marxista ideológiát és azt a szervezett és kommunista munkások és bányászok szívébe oltsa. Ő is és a baloldali vagy kommunista írók és költők nagy része — hogy csak néhány nevet említsek: Judah Waten, Alan Marshall, Frank Hardy (John West hatalma, Nehéz út) és Dymphna Cusack (Hőhullám Berlinben és Ketten a halál ellen) — a korai „mateship” hagyományát elevenítik fel, ápolják és fejlesztik tovább.

Ha Prichardot mély emberi részvétéért és harcos szelleméért becsüljük, John Morrisont (sz. 1904; *O'Mahony dárídói* és *Fekete fuvar*) azért szeretjük, mert a humánus-bajtársi szellem szervesen és spontánul nő ki a leginkább a munkások életét ábrázoló regényeiből és novelláiból. Pillanatok alatt a cselekvés sűrűjébe vezeti az olvasót és abból bontja ki az alakokat. Súlyos etikai döntések elé állítja figuráit. Dokk- és mezőgazdasági munkásként ő maga is élte és átélte a munkások életét és a rajtuk esett sérelmeket, velük együtt tréfálkozott és harcaikban résztvett. Tisztelettel néz fel a régi harcosokra, becsüli őket kemény tartásukért, makacs meggyőződésükért, és nagyképűségtől mentes, önérzetes emberségükért, mely tulajdonságokat a társadalmi igazságosságért vívott harcban szereztek meg maguknak. Morrisonnak a „*mateship*” iratlan törvény. Nem emészti a kiábrándultság, sem az elmagányosodás nem facsarja szívét.

De nem egy novellájából azt is kiérezni, hogy nosztalgiával tekint vissza a pionírok korára; akkor bizalmasabban érintkeztek egymással az emberek, megbocsátóbbak voltak és gyanakvás nélkül fogadták egymást társul. Még nem érvényesültek a „kegyetlen tulajdonos törvények”.

Morrison a 40-es évek elején nyerte első irodalmi pályázatait. A baloldali és kommunista írókat egyesítő Realista Írók Csoportja alapító tagja.

Morrison ironiája fejszováló és derűs, Palmeré puha és selymes, Caseyé hol görcsösen problematizáló, hol bohém, Prichardé megbocsátó és feloldó. E korszaknak szinte minden írója él az ironia eszközével. Képzeletükben párbajt vívnak a formálandó alakokkal — hellyel-közzel önmagukkal is. Azoknak az íróknak a fegyvere ez, akik a nemzeti-demokratikus hagyomány szellemében akarnak írni és nem tudnak belenyugodni a felemás és önző kispolgári lelkület terjedésébe, vagy azoké, akik már nem kapaszkodnak oly makacsul abba — bár tudatuk mélyén még ott vibrál —, de vonakodnak elfogadni a nemzeti-demokratikus hagyományt új tartalommal megtöltő baloldali és kommunista írók szellemiségét is. Ezek a tényezők csiklandozzák ki oly sokukból az ironikus tónust, sokszor az önironikus írói attitűdöt is.

A közelmúlt még hat, a jelen kiforratlan, a jövő homályos.

Ellenlegenda vagy ausztrál vízió?

A nemzeti-demokratikus irodalom a cselekményből kifejlő realista jellem-ábrázolásban és jelenetezésben, a realista milió és atmoszféra és az ízes ausztrál nyelvezet megteremtésében alkotott nemzeti mértékben klasszikusat.

Az utóbbi évtizedben azonban, mintha egyes irodalmi körök megcsömörlettek volna az önmagát ismétlő nemzeti irodalomtól. N. Bartlett kritikus 1960-ban ezt így fogalmazta: „A nemzeti tábori-csajkás irodalmi hagyomány. . . többé nem elégít ki bennünket. . . Azok, akik még mindig az egykor nagyszerű régi lobogó — „demokratikus hangnem, ausztrál beállítottság” — alatt menetelnek, pusztán önmaguk körül keringenek.”

Attól fogva, hogy az ausztrál írók hátat fordítottak a finnyás és társadalmilag korlátolt középosztályi angol élet- és irodalomszemléletnek és kisarjasztották a nemzeti-demokratikus irodalmat, egy olyan költő-író ér is végigvonul az ausztrál irodalmon, amely a nagy európai nemzetek irodalmából — s mintegy 20 éve az amerikaiéból is — származtatja magát. Ők az ausztrál „nyugatosok”. Legtöbbjük Londonban is élt, hosszabb-rövidebb ideig.

Sokan „bennszülött” ausztrál szemléletüket — nemzeti-demokratikus mivoltukat — vitatják, mások — jóindulattal — úgy értelmezik műveiket,

mint a nemzeti-demokratikus hagyomány emelkedettebb művészi megnyilatkozásait. Az ő munkásságuk is megszakítatlanul hagyományozódik, de az utóbbi évtizedben az elődökre is, rájuk is jobban figyelmeznék.

Értelmük érzékenyen felfogja a valót, de öntudatuk elégedetlen a pusztá regisztrálással. A nemzeti-demokratikus hagyomány ápolói az Átlagember világát rajzolják, ők pedig az átlagon felüli emberét. Azok a demokraták, ezek az értelmiségi-arisztokraták. A költők hamarabb jutottak el ehhez a szemlélethez. Csupán néhány író és költő nevét jegyzem ide. Világirodalmi rangon legkiválóbb közülük Henry Handel Richardson (1870—1946), akinek regény-trilógiáját, *The Fortunes of Richard Mahony* (1917—1929) egyaránt számon tartja az angol és az ausztrál irodalomtörténet, kevésbé az ausztrál közvélemény. Miles Franklin regényíró (1883—1954; *My Brilliant Career*, 1901); Christopher Brennan (1870—1932) költő és esszéíró, a német romantikusok és a francia szimbolisták követője; Martin Boyd regényíró (sz. 1893; *The Monforts*, 1927); Alec Dervent Hope (sz. 1907) szatírikus-intellektuális költő; Norman Lindsay (sz. 1879) regényíró és iskolája. Bizonyos mértékig Kenneth Slessor (sz. 1901) és Robert David Fitzgerald (sz. 1902) nemzeti rangú intellektuális költők és Judith Wright (sz. 1915), a ma talán legkiválóbb ausztrál költő.

E költők és írók egyike sem tagadja meg hazáját, de hiányolnak valamit miliójében. Túllátnak a pusztá társadalmi valón és az ember belső lényegét egy transzcendes világképbe helyezik. Látszólag kívülről, némelyikük démonikusan lázad a hazai viszonyok ellen. Ezért magasba repülnek, hogy pontosabban kijelölhessék az ember helyét a földön, mások a metafizikai régiókból merítenek hitet és erőt, ismét mások a földön maradnak és önmaguk és az emberek belső élményeinek összetevőit fürkészik. Törekvésük az, hogy az ausztrál irodalmat kiragadják az „elszigeteltségből”, a „provincializmusból” és bekapcsolják a világirodalom „egyetemes emberi” fémjelzésű folyamába. A modern irodalom tudatos hívei. Számos mesterük van: Henry James, Samuel Butler, James Joyce, Hemingway, Yeats, Eliot, Pound, Dosztojevszkij, Csehov, Gorkij — hogy csak a főbbeket említsem.

Hal Porter (sz. 1917; *A Bachelor's Children*, 1960) a fantasztikumot és a háttorzongatót kutatja az egyén — alig csak mint társadalmi lény — életében, s valami rendkívüli részvéttel és végleges mazochizmussal fordul a belső lelki kínok felé. Szüretlen emlékeket gabalyít össze a valósággal, s a valóságos időt a tudatban lejátszódó idővel. Kép-, impresszió- és emlékfoszlányokból csomósodik össze egy rendkívül egyénien érzékelt, — néha barokkos cifrázattal kifejezett — világkép.

Iskolát teremtett Patrick White. Ma már fiatal írók egész kis serege követi: Randolph Stow (sz. 1935) költő és prózaíró és Christopher Koch (sz. 1932) ugyancsak költő és prózaíró a legjelentősebbek.

Mesterük, Patrick White (sz. 1912), ez a víziókkal megáldott-megvert író, évek óta az irodalmi kritika választóvize. Egymás után kibocsátott regényeit (*The Tree of Man*, 1956; *Voss*, 1957; *Riders in the Chariot*, 1961) először az Újvilág lelkes kritikái fogadták be. Saját hazájában elég sok fenntartással tekintenek rá, és inkább újszerűségét, szokatlan élet-interpretációját és mondanivalójának nagyvonalúságát veszik észre. S noha rámutatnak arra, hogy művészete még nem érte el a csúcst, víziójának démoni erejét és koncepciójának igényességét senki sem vitatja, a nemzeti-demokratikus kritikai orgánumok sem.

A *Tree*-ben szándékosan egy egyszerű, fantáziátlan átlagember-pár szerelmének történetét írja meg. Saját maga írja e műről: „... fel akartam fedezni az átlagosban a rendkívülit, a misztériumot és a költészetet, ami egyedül teheti elviselhetővé az ilyenfajta emberek életét”. Az Emberiség örömeinek és fájdalmainak egyetemes rajza e mű.

A *Voss* is, a *Riders* is Krisztus-allegória. Az előbbi a lelki megtisztulás, az utóbbi az isteni sugallat regénye. Régi angol puritán írók és Dosztojevszkij, meg Melville példái nyomán zárandokútra tér a főhős. Az útra ösztönös víziói sarkallják, valamilyen homályosan sejtett önkivetítési vágy, ami a vándorút közben megvalósul és tudatosan felismert céllá válik. A *Voss* az 1840-es évek egy nagy Ausztrália-kutatója, Ludwig Leichardt élete motívumainak felhasználásával azt hirdeti, hogy az emberiség csak akkor tisztulhat meg, ha az örültségtől és mazochizmustól megszálott szeretni képtelen ember a szenvedés, a magány és az önkínzás útját választja. Ennek gyümölcseként az önismeret, az alázatosság és a lelki derű oly magas fokára jut el, mely a közölhetetlen illumináció állapotával azonos. Elhivatottsága kezdetén azonban ennek nincs tudatában. A leghűbb tanítványok sorban elárulják *Vosst*, a bennszülöttek pedig halálra kínozzák. Az áldozat azonban kitudódik és szuggesztív ereje a társadalom elitjében lassan-lassan apostolaira talál. A *Riders*-ben ezt a dilemmát élezi ki: vajon megváltható-e az ember csupán azzal, hogy lelki értékeinek tudatában van, vagy elvész-e, ha a materiális értékekkel való túlzott foglalatossal kódással köti le magát.

White tudatos avantgardista moralista. Látszólag két oldal felé sújt: a közepszerű, lapos filiszterekre és az önnön materiális értékeiket rendíthetetlenül szolgáló nagypolgárságra. Velük szemben álló nyughatatlansága onnan ered, hogy mindkettő érzéketlen a „spirituális értékek” befogadására és feldolgozására. Élet- és művészetfilozófiájának egyik főtétele: „Az értelem cserben hagyott bennünket”, amit Himmelfarb, a *Riders* Krisztus-figurája szájába ad, az európai fasiszmus szörnyűségeinek láttán.

Himmelfarb tragédiája azért következhetett be — vallja —, mert túl magas prémiumot szabtak a racionalitásnak, az intellektualizmusnak és a gyakorlati szempontok érvényesülésének. E regényről az a képünk alakul ki, hogy az intenzív belső, misztikus élményeket élőek életszemlélete csap össze a sekélyes társadalmi siker, nagyravágás és nagyvilági életet habzsolók szemléletével. Ez utóbbiak eleinte mókás alakok, majd az írók szatirizáló dühének tárgyai, végül „bűnös és gonosz” figurák. E felfogás súlyos ítélet az ausztrál társadalomról és karakterről. E ponton megfigyelései nagyjából egybeesnek. A. A. Phillips-nek, a nemzeti-demokratikus hagyomány élesszemű értelmezőjének megállapításaival. Ő ezt írja: „Az ausztrál alkat lényegében gyakorlati — oly tulajdonság ez, melyet néha összetévesztenek a materializmussal. Valójában az ausztrál ember nem hagyja figyelmen kívül a spirituális értékeket, de csak akkor, ha azok egyszerűek, közvetlenek és felbecsülhetők. Korlátolt-sága abban áll, hogy csökönnyösen köti magát a ténylegeshez. . . fitymálóan, de mégis félénken húzódik el a dicsőség és bukás bizonytalanságaitól, a misztériumok iránti rajongástól.” S lábjegyzetben említi, hogy White-nak a *Tree*-ben sikerült összeegyeztetnie az ausztrál élet rokonszenves ábrázolását a szellemi misztériumok iránti szenvedélyes érzéssel.

Reakció-e csupán White művészetbe rejtett vallomása az ausztrál társadalom magatartásáról és az ausztrál karakterről vagy a valóságból leszúrt jogos felismerés-e? Hogy vajon tudatosan fordul-e elő — elődei, kortár-

sai és fiatal követői — a nemzeti-demokratikus hagyománytól, a „*mateship*” évtizedeken át erőteljesnek és magasztosnak tudott, érzett vagy hitt hagyományától, azt inkább következtethetjük, mint tudjuk.

A „*mateship*” hagyományát az iparosodás és városiasodás már hosszú ideje kikezdte és szétlazította, de még annak előtte átvették és magukénak vallják a munkásírók, szervezeteik és a munkásság egy része.

Mi tehát az ausztrál vízió? Az ausztrál polgári társadalom és élet puritánul szigorú kritikai megfigyelésén nyugszik. Az embert a fizikai és metafizikai lét határára helyezi; a társadalomból tudatosan kilopakodó és a metafizikai lét felé törő emberről készít felvételt — menekültében.

WILLIAM SHAKESPEARE

1564 — 1964

ARNOLD KETTLE

Shakespeare négyszáz év után

Azzal, hogy egy nagy íróat visszahelyezünk a történelembe, természetesen még nem „magyarázzuk meg” őt, de legalább hozzásegít bennünket ahhoz, hogy érdemlegesen közelítsük meg életművét. Shakespeare nem tudott volna olyan mélységesen realista darabokat írni, ha nem lett volna realista szemlélete az őt körülvevő világról és ha nem tudott volna értékesíteni néhány olyan új történelmi tény, melyek kedvezőek voltak egy nagy realista művészet kifejlődéséhez. Munkásságának jellege és értéke elválaszthatatlan korának számtalan emberi — szociális, művészi, politikai, vallási, tudományos — eseményétől, és éppen ezek tették lehetővé Shakespeare kibontakozását. Ennek a ténynek a hangsúlyozása természetesen semmit nem von le Shakespeare értékéből. A XVI. századi humanizmus előrehaladása tette lehetővé a shakespeare-i művet, amely viszont olyan mértékben megerősítette és elmélyítette a humanizmus előrejutását, ahogyan ezt sem ő, sem más nem láthatta előre.

A XVI. századvégi Angliában sok minden kedvezett egy gazdag nemzeti színházi kultúra virágzásának. — Shakespeare korában Anglia még társadalmilag lényegében feudális ország volt; de ez a feudális társadalom sok szempontból új volt. Gyors fejlődése különösen érzékelhető volt egy olyan nagy nyüzsgő városban, amilyen akkor London volt, „ez az óriási, forgalmas és zűrös Babel, melyet a világ Londonnak nevez” (ahogy ezt egy kortárs mondotta); itt töltötte a drámaíró legtermékenyebb éveit.

Angliában, éppúgy mint Hollandiában, a polgári termelési mód sokkal határozottabb módon fejlődött ki, mint másutt, ami főként a gyapjúkereskedelem kiterjedésének volt köszönhető. Ez a fejlődés nem korlátozódott a városokra. Sőt, a feudális világ gazdasági és társadalmi viszonyai aláásásának döntő tényezője éppen az az átalakulás volt, amely széles körű feudális jellegű vidékeket (főként délen és keleten) a feudális birtok stádiumából egy új mezőgazdasági típusra váltott át, amelyben a földbirtokos legfőbb gondja a tőkefelhalmozása volt. Ezt a folyamatot a Tudor-monarchia siettetette és szorgalmazta a reformációra való áttéréssel, amely nemcsak egy *nemzeti* egyház megszervezését vonta maga után, hanem a régi Egyház földjei lényeges részének elkobzását is (főképpen a kolostorokét). Az elkobzott földeket újra szétosztották, elsősorban az új arisztokrácia javára, mely feltűnően különbözött a régi feudális arisztokráciától. Ez az új arisztokrácia, amelyet a Tudor-korszak nagy „parvenü” családjai tettek híressé, szoros szövetségben állt a monarchiával. Az utolsó Tudor uralkodó, Erzsébet, olyan uralkodóként tűnik fel, aki szándékosan bizonyos egyensúlyban tartotta a régi feudális erőket és a polgárság

növekvő hatalmát. VIII. Henrik és Erzsébet az újonnan meggazdagodott családokra támaszkodott és sokat tett az irányban, hogy felbátorítsa a polgárságot. Az volt a céljuk, hogy megerősítsék az új nemzeti államot a régi feudális arisztokrácia ellenségeskedésével szemben, és így kitermeljék az újfajta közigazgatási hivatalnokok és tisztviselők ama rétegét, amelyre egy centralizáltabb kormánynak szüksége volt. Ez a helyzet természetesen nem tarthatott sokáig. Alig egy félévszázaddal Erzsébet halála után a feudális világ és a polgárság között keletkező osztályharc polgárháborúhoz vezetett. A Stuart királyok a régi feudális erők élére álltak, és I. Károly életét vesztette.

Shakespeare 1616-ban halt meg. 1649-ben Whitehallban lefejezték I. Károlyt és a londoni polgárok üdvívalgásai közepette kikiáltották a Commonwealth köztársaságot.

Az a társadalom, amelyben Shakespeare élt, átmeneti fázisában volt, amelyben az aránylag gyors átalakulások szükségszerűen nyílt osztályharc-hoz vezettek. Ennek a helyzetnek két vonása említésre méltó. Az Erzsébet-kori nemzeti monarchia társadalma, bár ideiglenesen és bizonytalanul, mégis egyensúlyozni tudott a szemben álló társadalmi erők közepette, mert a nemzet nagy részének lelkes támogatását élvezte (főképpen 1585-től 1600-ig). Ez a támogatás majdnem egyhangú volt, kivételt jelentett egyrészt a néhány régi típusú feudális nemesből és a katolikusokból álló kisebbség, másrészt a nincstelenek és koldusok növekvő hada. Olyan nemzeti állam volt tehát, amely megszabadult a középkor társadalmi gátlásaitól és a pápa fennhatóságától. A születő polgári forradalom már olyan eszmék és attitűdök megjelenését idézte elő, amelyek nemcsak antifeudálisok voltak, hanem tartalmuknál fogva határozottan demokratikusok. Az új angol polgárság jellegzetes ideológiája a puritanizmus volt — egy individualista hit, mely a fősúlyt az egyén és Isten közötti közvetlen kapcsolatra fektette (és nem sokra becsülte az egyház közvetítését), a „kiválasztottnak” egy olyan törzsével (Istentől választott „szentekkel”), akik nem születésüknek, hanem „hitüknek és tetteiknek” köszönhették fölényüket. Könnyen látható ebből a puritán individualizmus és a polgári magánvállalkozás kapcsolata. Azt is hangsúlyoznunk kell, hogy a feudális életforma és gondolkodásmód elleni harc folyamán a puritán mozgalmon belül több olyan eszme és irányzat jelentkezett, melyeket nem lehetne „polgáriaknak” minősíteni. A polgárháborúban a „parlamentáris” erők balszárnyának ideológiája (azok az eszmék, amelyek olyan emberek nevéhez fűződnek, mint Winstanley, Lilburne, Rainborough és bizonyos tekintetben Milton, és olyan mozgalmakhoz, mint a Nivellálók-é és a Diggers-é) a legelőrehaladottabb és a legdemokratikusabb eszmerendszer volt, bár még tettekre kellett váltani. Már Erzsébet uralkodása előtt egy olyan ember, mint Morus Tamás kidolgozta az utopisztikus kommunizmus elméletét, amelyet jól ismert az a Shakespeare, aki talán egyedül vagy társszerzőként darabot írt Morus életéről.

Shakespeare mögött tehát nemcsak egy fejlődése teljében levő társadalmat kell látnunk, hanem egy kirobbanó nagyhatalom demokratikus erőinek és humanista eszméinek virágzását is. A társadalmon belül alapvető ellentmondások voltak, mivel egy nemzeti állam teljes tudatában volt rendkívüli lehetőségeinek (az 1590-es években, a spanyol Armada leverése után, fantasztikus dolog volt angolnak lenni). Ezek az erők, ezek az ellentmondások nyilvánvaló szociális okok következtében megtalálhatták teljes kifejezésüket a kor londoni színházaiban. 1580 előtt a dráma vagy vallásos volt (bár ez a forma

gyakran tökéletesen asszimilált népi elemeket vett fel), vagy arisztokratikus. Ekkor jelent meg Erzsébet Angliájában, még pedig rövid időre, egy olyan színház, amely csodálatos fokon volt egyetemes és nyilvános. Természetesen végső soron az állam gyámságától függött — akkor éppen a Tudor-monarchiától — és a cenzúra állandóan beleszólt a drámaírók és színészek életébe. Ám az ebben az államban fennálló osztály-egyensúly és ellentmondások következtében ez a fékentartás egyáltalán nem hatott bénítólag. A drámaírók saját *hivatásos* társulataik számára dolgoztak, amelyek most már nem függtek az Egyház vagy valamelyik arisztokrata pártfogásától; a (meglepően nagyméretű) színházakat a londoni lakosság majdnem mindegyik rétege látogatta; a társulatok vidéki turnékra mentek, és a polgárság még nem érte el azt a fokot, hogy saját hatalmának vagy a puritán ideológiának kényszerítő erejénél fogva rendelkezék a színházak felett (azaz, hogy jogot formálhasson bezáratásukra, vagy saját céljaira való felhasználásukra). Ebben az atmoszférában dolgozott Shakespeare éppúgy, mint Marlowe, Jonson, Webster, Chapman és a többi drámaíró. Látnivaló, hogy ebben a különlegesen termékeny atmoszférában a *szabadság* olyan fokot ért el, amelyet sem előtte, sem utána meg sem közelítettek. És nyilván jelentős az a tény, hogy az Erzsébet-kori Anglia nagy realista „nemzeti éposza” nem olyasfajta költemény, mint Spenser *Tündérkirálynője*, sem egy olyan prózai romantikus mű, mint Sidney *Arcadiája* (mindkettő tartalmában és formájában még lényegesen arisztokratikus), hanem Shakespeare történelmi dráma-költészete, amely egy nemesekből, polgárokból, iparosokból és tanoncokból verbuvált közönségnek mutatta be a nyilvános színházak nyílt színpadain az angol nemzet születésének történetét.

Shakespeare életművében a történelmi drámák azok, amelyekből leginkább kitűnik Shakespeare-nek kora közügyeihez való hozzáállása. A *IV. Henrik* mindkét része ugyan a XIV. században játszódik, mégis bármelyik másik darabjánál hívebben ábrázolja a Tudorok Angliáját. A keretét képező *II. Richárd*-ban és *V. Henrik*-ben Shakespeare lenyűgöző világossággal fejezi ki meglátását Anglia történelméről. Első darabjában, a *II. Richárd*-ban nemcsak egy királyi dinasztia végnapjainak vagyunk tanúi, hanem a középkori világ végének, amelyben a király, bármennyire istenítsek is, a valóságban csak egy feudális báró a többi feudális báró között. A *II. Richárd*-ban van bizonyos lírizmus, sőt nosztalgia, amely annak a biztonságnak és azoknak a kiváltságoknak a visszavágását van hivatva kifejezni, amelyeket a régi társadalom szilárdabb viszonyai nyújtottak. Pedig itt nem található semmiféle érzelgős eszményítés, és Richárd király lemondatása vetélytársa, Bolingbroke által, elkerülhetetlennek van feltüntetve. De a *IV. Henrik*-ké váló Bolingbroke komplex alak, és a *IV. Henrik*-dráma két részét mély kétértelműség jellemzi. *II. Richárd*-hoz viszonyítva *IV. Henrik* új ember (ez az alkalmazott versformában is érződik), de még nagyon is feudális király, báró a bárók között. Egyszerre kísérti a múlt (a lemondatott Richárd kísértete) és a jövő (fiatal fia Hal, akiten semmi bizalma nincs és akit nem ért meg). A *IV. Henrik* átmeneti darab. Elmondja a király vetélytársainak, a régi típusú feudális uraknak, főképpen Hotspurnak, ennek a vonzó, de nevetségesen lovagias hősnek utolsó kísérletét és az új királytípus, Hal királyfi geneziséét. Hal öli meg Hotspurt, a középkori múltat, és idejét a szemtelen „parvenű”-nek társaságában tölti: a feudális rendszer élősdíjeivel, Falstaffal és barátaival, a londoni lebuajok üzereivel és ringyóival. Mert Hal, úgymint Erzsébet királynő, olyan uralkodó lesz, aki ismeri, sőt szereti a népet. Ezért szükségszerű, hogy a *IV. Henrik* második

részének végén Hal, apja halálakor, megtagadja Falstaff barátságát, nem azért, mintha semmit sem tanult volna tőle (amit tanult, az kitűnik a gyönyörű katona-jelenetből az azincourti csata előestéjén), de mert az a sorsa, hogy ne legyen népszerű és demokratikus ember, hanem V. Henrik legyen, a nemzeti király.

Az *V. Henrik*ben végéhez ér a folyamat. Nagy vallási és katonai pompával eltöröltetik IV. Henrik bitorlásának, Richárd lemondatásának bűne, még pedig nem a feudális ideológia vagy a középkori vallás statikus logikájának keretében (mert ez lehetetlen), hanem egy olyan tettel, amelyet a történelem eleven logikája igazol: a francia király azincourti veresége és egy új nemzeti monarchia megalapítása révén. Mindezt Shakespeare kivételes realizmussal mutatja be, amelyben az új monarchiához való lelkes csatlakozás nem leplezi az emberi helyzet bonyolult valóságát. Ezt igazában csak akkor látjuk, ha visszatekintünk a tetralógiára, és nemcsak arra a húsznál több jelenetre emlékezünk, amelyek életet lehelnek a krónikába, de — ami még rendkívül — annak is tudatára ébredünk, hogy az az alak, akire a legjobban visszaemlékezünk a királyok és csaták eme nagy freskójában (és akit az Erzsébet-kori publikum nem akart leengedni a színpadról), nem a királyi hős, hanem az a jellemtelen kövér vénember, aki fittyet hány a feudális becsületre és a mezei örömről locsog. A „népi elem” minden akadémikus meghatározása a shakespeare-i drámában valóban akadémikussá válik, ha központi alakjává nem ezt az oly kevésbé akadémikus alakot tesszük, mint amilyen Falstaff. Hogy éppen Falstafftól kell Shakespeare-nek az *V. Henrik*ben megszabadulnia, bizonyítja: Shakespeare jól megértette, hogy bármennyire szükséges és haladó jelenség is a Tudor monarchia a történelemben, mégis emberi életet követelt.

Hamlet nem más, mint egy végtelenül intelligens Hal, szilárdan beleágyazva a XVI. század végi renaissance világába. A modern színészek, kéjelegve az örültségben, amely ellen maga Hamlet tiltakozik, hajlamosak arra, hogy őt egy neurotikus, félresiklott életű embernek játsszák, míg az épelméjűséget a renaissance-kori dán királyi udvar testesíti meg. Ez torzképe Shakespeare darabjának. Ez a tranzpozíció a Hamletnél sokkal kevésbé becsületes intellektüelek problémáit vetíti elénk, akik sokkal kevésbé készek szembenézni a súlyos realitással, mint maga Hamlet.

Hamlet messze fölötte áll Halnak, mert egész tragikus komplexitásában szembenéz azzal a problémával, hogy becsületesen éljen és cselekedjék egy olyan társadalomban, amelyet egy korrupt és gátlástalan vezetőréteg tekintélye és erkölce ural. Mint Hal, Hamlet is királyfi, népszerű és szuggesztív királyfi, aki mélyen megrendülve apja meggyilkolása és anyja házassága miatt, rájön arra, hogy már nem érheti be egy XVI. századbeli királyfi jólnevelt, konvencionális magaviseletével. Látja, hogy Dánia rothadtsága nem esetleges, hanem fundamentális: az udvari erkölcsök elviselhetetlenné válnak a becsületes ember számára. Egyéni humanizmusa, amelyet Wittenberg (Luther és Faust városa!) kiélezett és megerősített, a renaissance új humanizmusának keretén belül arra készíti, hogy férfiként cselekedjék. És ez ijesztően nehéz, mert 1600-ban igazából mit *tehetett* egy olyan fiatalember, aki előtt akkor lepleződött le a társadalom, amelyben élt? Hamlet nagyon is jól tudja, hogy mi a baj. A kor — nem pedig ő maga — van kizökkentve; és jól tudja, hogy csak úgy találja meg saját egyensúlyát, ha amannak egyensúlyát billenti helyre — de mitévő legyen? Ennek a történelmi kontextusban gyökerező problémának

a lényege az az ellentmondás, amely Hamlet intelligenciája és a közvetlen lehetőség között áll fenn: hogyan lehet tettekkel megoldani a problémákat? És ez reális probléma, amelyben nincsen semmi metafizika. Hamlet az egyedüli lehetséges módon oldja meg: szakít a tétlenséggel, megöli a királyt és könyörög Horatiónak, hogy folytassa a küzdelmet. De illúzió nélkül hal meg: nem sikerült összeegyeztetnie a gondolatot a tettel. Ezért tragédia a *Hamlet*. 1600-ban Shakespeare nem tehet mást, mint hogy kifejtse Hamlet dilemmáját. De már a kifejtés pusztja ténye is megoldási mód, és az, hogy Hamlet elveti az öngyilkosság gondolatát és a passzivitást, még ha ennek következtében saját halálát is kell vállalnia — már magában is nagy emberi győzelem.

Harc volt, barátom, a szívembe', mely alunni sem hagyott (V, 2, 4—5.)
(Ford. Arany János)

mondja Hamlet hűséges barátjának, Horatiónak.

Ha Hamlet olyan királyfi, aki hőiesen, de hiába küzd azért, hogy emberként cselekedjék, Lear olyan király, aki minden valószínűség ellenére igaz emberré válik, és Kleopátra olyan királynő, aki — bár ez első tekintetre még valószínűtlenebbnek tűnik — nővé válik.

A *Lear* olyan rendkívüli remekmű, amely lenyűgözi az agyat és a szívet. Nem túlzás, ha az európai irodalom legnagyobb művének tekintjük. Az is jellemző, hogy hajlamosak vagyunk csak Shakespeare *darabjairól* és nem magáról az íróról beszélni. Ez néha elég nevetséges kritikai műfajhoz vezetett, mely úgy tárgyalja a darabokat és azok alakjait, mintha azok a valóságban léteznének, függetlenül a Shakespeare által nekik juttatott életerőtől. De, bármilyen veszélyes is legyen, ennek a tendenciának eredete magának az embernek a csodálatos „világ felé tárulásában” rejlik. Tekintete mindig a tárgyon nyugszik, nem pedig félig önmaga felé fordulva. Innen van az, hogy bár a *Lear* és a többi tragédia valamilyen módon személyes élményeit „tükrözik”, a valóságban a világot tükrözik (és tükrözés közben segítik azt megváltoztatni), azt a világot, amelyet Shakespeare művészi rendezett el, anélkül, hogy bármilyen vízió, bármilyen tisztára szubjektív kényszer valaha is megkísérelt volna formát erőszakolni reá.

A *Lear* elmondja, hogy egy király, egy régi típusú feudális király, akinek a világa és a tudata a hierarchia, a szolgaság és a kizsákmányolás középkori fogalmain nyugszik, hogy válik nem mássá, mint, aki

bohókás, gyarló öreg, „... már nyolcvan éves, sőt több is annál”.

(IV, 7, 60—1)

(Ford. Vörösmarty M.)

Learben a darab elején nincsen semmi hőies vonás. Sőt olyan király, akit a királyságról alkotott merev és korlátolt felfogása odajuttat, hogy inkább méltányolja két idősebb leányának konvencionális hízélgését a fiatalabbik becsületességénél. De mihelyt átengedte hatalmát Gonerilnek és Regannak, ráeszmél tévedésére. Goneril és Regan, éppúgy mint Cornwall és Edmund, a legteljesebb és legijesztőbb képet festik Shakespeare korának „új embereiről”. Világfelfogásukban — amelyet Edmund „természet-kultusza” tökéletesen kifejez — a dzsungel brutális törvénye érvényesül, amely szöges ellentétben áll

a középkori „természeti törvénnyel”, amelyre maga Lear hivatkozik,¹ a végletekig vivén megtestesítik a születő polgári forradalom könyörtelen individualizmusát.

Az igaz, hogy ők maguk nem polgárok, de az a világszemlélet, amely elvet minden hagyománytisztelő elemet, a feudális ideológia minden törvényét, melyeket évszázadok minden tisztelete szentesített — a minden emberi és tisztességtudó szemléletet levetkőző polgárság felfogása. Ők úzik el Leart a viharban, és őrzik meg őt. Féktelen önzésükkel és cinizmusukkal mindenkit megfélemlítenek mindaddig a pillanatig, amikor megvakítják az öreg Gloucester herceget egy olyan kínos jelenetben, amelyet a XVIII. és XIX. században ki szoktak hagyni az előadásból, de amely a XX. század embere számára a lehető legtisztább realizmus. Majd egy szolga, akit az aggastyán megkínzgatása jobban megrendített, hogysem kibírta volna, megöli Cornwall herceget. Regan felháborodott felkiáltása félelmetesen kifejező:

... *Ó a fellázadt paraszt!* (III. 7. 79.)

(Ford. Vörösmarty M.)

És ettől kezdve a humánus a darabban kezd egyre inkább háttérbe szorulni. Maga Lear így szól:

...*engem tüzes kerékhez köttek* (IV. 7. 47)

(Ford. Vörösmarty M.)

Saját költői képe szerint — megőrül; de örültsége maga után vonja új öntudatra ébredését, új világszemléletét. Az örült király szavai fejezik ki az osztálytársadalom mibenlétének azt a legtisztább és legradikálisabb meglátását, amelyet Shakespeare valaha is nyújtott nekünk:

Lear: *Hogyan? Megtébolyodtál? Hogy' láthatja
ember, mint foly a világ, szem nélkül? Nézz füleiddel;
lásd, mint korholja ama bíró az együgyű tolvajt.
Köztünk maradjon. Cseréljük el a helyet, s pár, nem pár —
melyik a bíró, melyik a tolvaj? Láttál-e koldust,
kit a gazdag kutyája megugatott?*

Gloster: *Igen, uram.*

Lear: *S hogy a szegény pára elfutott a kutya elől?
Ez a tekintély valódi képe. A kutyának is engedelmeskednek,
ha hivatalban van.
Gaz hajdu, vond el véres jobbodat!
Miért vesszőzöd a ringyót? Saját
Hátadra verj. Leghőbb vágyad vele
Azt tenni, amiért most megvered.
Uzsorás csenészt akasztat. Rongyokon
Keresztül látszik a kis vétek is,
Prémes bekes s palást mindent befed...* (IV, 6, 154—173.)

(Ford. Vörösmarty M.)

¹ John F. DAUTRY: A természet tana Shakespeare-nél (London, 1949) c. cikkében joggal hangsúlyozta ezt a pontot, összehasonlítja a darabban ötvenszer előforduló „természet” szó különféle értelmezéseit, és egybeveti Edmund értelmezését Thomas Hobbesével, a XVII. század polgári materialista filozófusával.

Hangsúlyoznunk kell, hogy a *Lear király*ban ez nem a véletlen műve; ellenkezőleg, ez a darab súlyponti ítélete. Lear, majdnem elviselhetetlen szenvedéseken keresztül, mély és új realizmushoz jutott el, amely épp olyan mélyreható és emberi, mint a Hamleté. Az a két tényező, amely előidézte ezt az átalakulást, egyrészt az új individualisták kegyetlensége, másrészt az elnyomottak jósága és bölcsessége. A darabban csupán két olyan alak van, akik ebben a végletes helyzetben segíteni tudnak Learen: a Bolond és Tom, az eszét vesztett koldus, akik elvezetik a veszélyek közepette Cordéliához. És amikor Lear közösséget vállal a szegény Tommal, megszűnik király lenni és emberré válik.

*Szegény nyomorfiak, bármerre vagytok,
Az irgalmatlan vész dühében élve,
Mi védi meg földetlen fejetek,
S a kiaszott testet szellős rongyotokban
Ily évszak ellen, mint ez? Ó, kevés
Gondom volt eddig erre. Fényűzés!
Vedd ezt a gyógyszert; tedd ki magadat,
S tûrd, amit tûrnek a nyomor fiai,
Hogy köztök elszórd a fölösleget,
S mutasd meg, hogy van égben még igazság. (III, 4, 28—36.)*

(Ford. Vörösmarty M.)

Hamlet és a szenvedéseken keresztülment Lear számára a legnemesebb szavak: az ember és a barát. Macbeth számára ezek a szavak lázalmot jelentenek, amely bűnei kétségbeesett láncolatában végigkísérti. Macbeth Shakespeare egyetlen olyan nagy tragikus hőse (ha nem számítjuk közéjük Jagót), aki soha nem nyeri el a megváltást és akinek halálában nincs semmi győzelmi elem, hacsak nem azok számára, akik őt megölik. Mert Macbeth minden megváltáson kívül helyezte önmagát — a bárkán kívül. Megölte önmagában az emberi értéket,

... a jóság tejét, (I, 5, 18.) (Ford. Szabó L.)

egyszerűen olyan individualistává vált, aki személyi ambícióját minden szolidaritási érzés és emberi kötelesség fölé helyezi. A darab elején Macbeth még emberi lény, aki mer

...annyit, amennyit férfi merhet... (I, 7, 46.)

de megmászhatatlanul az emberi lét individualista felfogását választja, és csak a halál szabadítja meg őt — sajátmagától — és Skóciát.

Kleopátra a darab legnagyobb részében épp olyan individualistának látszik, mint Macbeth. De a végső pillanatban az egyiptomi királynő kijelenti:

*Nem, semmi több, csak asszony,
S éppoly nyomorult szenvedés igaz le,
Mint a fejlányt, akire a piszkos
Dolog marad.*

(IV, 15, 73—75.)

Ha azt mondanók, hogy Kleopátrát Antonius iránti szerelme váltja meg, ez arra engedne következtetni, hogy szentimentális darabról van szó. Ez ugyan

igaz, ám ez a darab mégsem érzélgős, se nem romantikus a szó pejoratív értelmében, még ha káprázatosabb is, mint Hollywood minden álma. Kleopátra — ilyen bonyolult realizmussal és lélektani finomsággal bemutatva — Shakespeare egyik legmagasabb rendű megnyilatkozása. Bármiként is értelmezve: „hódító egy asszony. . .” (II, 2, 192.) — Az első vígjátékokban a nők uralkodnak: Rosalinda, Viola, Portia, Beatrice — nemcsak rendkívüli bájosságuk, hanem tudatosságuk révén is. Tökéletesen nőiesek anélkül, hogy egy férfi asszonyai lennének. Az utolsó darabok női alakjaiban (főként a *Minden jó, ha a vége jó* Helénájában, a *Téli rege* Paulinájában, a *Cymbeline* Imogénjában) ez a talpraesettség, ez a bátor okosság még jobban elmélyül. Kleopátra portréja éri el a tetőfokot. Ez az asszony, akinek élete feljogosít minden bírálatra, sőt minden megvetésre, büszkén leszamarazza a nagy Caesart (V, 2, 309.), és páratlan költői fenséggel és merészséggel megalázza a rómaiakat. Nem akarok a shakespeare-i erények pusztá felsorolásába bocsátkozni. Szándékom inkább hangsúlyozni aényt, hogy ha Shakespeare humanizmusáról beszélünk, nem akármilyen eszményi és körvonalazatlan erényre hivatkozunk — bármilyen szeretetre méltó és „költői” is legyen az —, hanem arra a páratlan képességre, hogy meg tudja látni és ki tudja fejezni a reális hatóerőket és az egyes emberek virtualitását koruk konkrét adottságai közepette.

Néha nehéz Shakespeare egyéni nézeteire döntő bizonyítékokat találnunk, mert ez a tökéletes művész soha nem erőszakolja zsarnokian saját véleményét hőseire, hanem engedi, hogy azok saját nézeteiket szabadon kifejtsek. Egyéniségéről még a *Szonettek*ből sem nyerünk világos képet, pedig ezek látszólag legbensőbb érzéseinek legközvetlenebb kifejezései. Éppen ezek több hiábavaló kontroverziát idéztek elő életrajzi aspektusairól, mint bármely más műve. De ha mindegyik darabját — globális szerkezetét és hatását értékelve egy egésznek — és összes műveit pedig még tágasabb egésznek tekintjük, bizonyos attitűdök, bizonyos témák elég tisztán rajzolódnak ki előttünk.

Így például világos az, hogy Shakespeare őszinte rokonszenvvel viseltetett az Erzsébet-kori monarchia iránt, megérezte, hogy az kedvezően fog hatni az angol nemzet általános fejlődésére. Világos az is, hogy nem volt nagyon vallásos a szó szokványos értelmében, és ha arra gondolunk, hogy korának eszmevilágát csaknem egyetemesen vallásos szellem hatotta át, elhűlve látjuk, milyen csekély szerepet játszik a vallás műveiben, főként ami a darabjaiban felvetett problémák megoldását illeti. Elég világosan látható, hogy bizonyos filozófiai műveltség ellenére az absztrakció nem nagyon érdekelte. De az is világos, hogy a világról alkotott összképe — az a szemszög, amelyből kiindulva, mint művész, az életet és az emberi lehetőségeket tekintette — egy XVI. századi haladó humanista szempontja volt. Ezen az alapon nyugszik megrendíthetetlen realizmusa és nagylelkű bizalma.

A tiszta erudíció ürügyén több XX. századi kritikus megkísérelte egy olyan alapvetően 'hagyományörző' Shakespeare képét megrajzolni, aki mániákusan ragaszkodott a fennálló rend megőrzéséhez. Ezzel az állítással nehéz összeegyeztetni a darabjaiban jelentkező állandó tiszteletlenséget és a merev komformizmus teljes hiányát. Már pedig majdnem szokássá vált, hogy a „rend” és a „hierarchia” híres panegyrikusát, amelyet Ulysses mond el a *Troilus és Cressidában* (I, 3), a drámaíró világszemlélete megnyilatkozásaként tekintsük. A valóságban, az egész darab kicsengéséből ítélve, Shakespeare nézete ebben a drámában közelebb áll a keserű Thersiteséhez, mint Ulysseséhez, akinek a görögök hibáiról adott elemzése teljesen hamisnak bizonyul. *Troilus*

valóban az egyik „legmodernebb” szellemű darab, amelyet Shakespeare valaha is írt. A trójai háborút, amelyet Troilus történetének középkori verzióin keresztül mutat be, végtelenül kiábrándult, hogy ne mondjam realista módon beszéli el. Majdnem minden hagyományos hősről lehull a legendák leple, és a szociális hangnemet Pandarus, ez a mulatságos, de dekadens figura adja meg. Thersites kommentárja: „A háború és a bujaság zavarja meg mindnyájukat” — valóban a helyzet tárgyilagos összefoglalását adja. Igaz, hogy Shakespeare itt is rámutat az anarchia, a világ egyetemes szemlélete összeomlásának káros hatásaira, de ahogyan V. G. Kiernan nagyon jól megmondta:

„ami valóban borzalommal töltötte el, az nem a «rend» bármilyen összeomlása, ahogyan ezt egy rendőr érti, hanem valami alapvetőbb dolog, az emberek egymás iránti bizalmának megrendülése, amely elkerülhetetlenül követi egy régi társadalmi rend összeomlását, akár épen marad a tekintély, akár nem. Utolsó történelmi drámaiban és az azokat követő darabokban szünet nélkül harcolt az ő Angliáját elárasztó bénító bizalmatlanság megszüntetéséért. A hitszegés és a hálátlanság az a két bűn, amelyet a legékesenszólóbban ítél el, és amikor olyan gyakran ostromozza az embereket, vadállatokhoz hasonlítván őket, nyilván azt veti az állatok szemére, hogy képtelenek a rokonszenv érzelmére.”²

Kiernan nagyon jól meglátta az általános problémát:

„Shakespeare korának egyik olyan embere, aki igyekszik megváltani egy társadalmi réteg lelkiismeretét, vagyis megtartani és adaptálni azokat a képességeket, amelyeket az emberiség kifejlesztett magában a társulás és együttműködés érdekében, de nem mintegy vak kényszer nyomása alatt.

Shakespeare kutatott olyan új, eleven emberi kapcsolatok után, amelyeknek az elavult kapcsolatok helyébe kellene lépniük. Az ő útkeresése beletartozik az egyén egyetemes emancipációjába, amely már megvalósulóban volt; de ha olyan közösséget is akart, amelyet a szabad akarat és a mindenki részére biztosított egyenlő esélyek éltetnek, elvetette azt, amelyben az egyén úgy szabadulna fel, hogy átengedné magát a lelki magánynak vagy a pusztá önzésnek és a könnyöklők érvényesülésének.”³

Más szóval: Shakespeare-t nem lehet beskatulyázni, mint „a feudális rend támaszát” vagy „a felemelkedő polgárság képviselőjét”. Ellenkezőleg nyilvánvaló, hogy mély irtózattal nézett szembe a polgárság féktelen individualizmusával, és hogy nagyon jól tudta, mit jelent az „arany” a XVI. század világában. Másrészt darabjaiban éppoly szigorúan bírálja a feudális kapcsolatokat is, noha ezek összetartóbbak voltak és mélyebben szociálisak, több biztonságot nyújtva az egyénnek, mint a polgári társadalom. *Romeo és Julia* alapvető „tanulása”, hogy a feudális család jogai és attitűdjei engedni kényszerülnek egy olyan erkölcsnek, amely nemcsak elfogad egy központi tekintélyt, de megengedi fiainak és leányainak, hogy megválasszák élettársaikat, ahelyett, hogy beletörődjenek olyan házassági kapcsolatokba, amelyeket

² „Emberi vonatkozások Shakespeare-nél” a „Shakespeare egy evolúciója teljében levő világban” c. műben (kiadta A. KETTLER) London, 1964, 62.

³ Uo. 50.

a dinasztia érdeke írt elő. Egyes darabokban (főképpen a *II. Richárdra*, az *Ahogy tetszikre* és még a *Macbethre* is gondolunk) fellelhetünk bizonyos nosztalgiaát a feudális múlt iránt, ami utóvégre nemcsak érthető, de jogos is, különösen *Macbeth* esetében. De általában a „régí” (vagyis feudális) társadalomnak és értékeinek képviselői nem tűnnek fel sokkal kedvezőbb színben, mint az „új” individualisták, a *Macbeth*ek, *Edmundok* és *Jagók*. Ez különösen érvényes a nagyobb, kidolgozottabb darabok esetében (*Királyok éjszakája*, *IV. Henrik*, *Szeget szeggel*, *Hamlet*, *Othello*, *Lear király*, *Antonius és Kleopátra*, *Téli rege*.)

Különösen érdekes, hogy az utolsó, a jakabi korszak első tíz évében keletkezett darabok csoportjában Shakespeare-re észrevehetően elég kevésbé hatott az a pesszimiztikus és cinikus légkör, sőt teljesen érzéketlen maradt az iránt a szenzáció-hajhászás iránt, mely az angol drámát kezdte megfertőzni. Ezek az utolsó darabok különösek, technikájukban sokkal kevésbé realisták, mint az előzők legtöbbje; de azért minden fantasztikumuk és váratlan effektusaik ellenére az általános tónusukban nincsen semmi irreális vagy misztikus, bár én sokkal inkább felfedezem bennük a vallásos érzést, mint az első darabokban. Általános benyomás az, hogy Shakespeare annak tudatában, hogy véget ért az Erzsébet-kor bizalommal telt egységének és (tragikus vagy komikus) hőstetteinek utolsó szakasza, új módokat keres, hogy kifejezze hitét az emberiség továbbfejlődésében.

A *Téli rege* érettségével, nagyon tömör verssoraival és csodálatos, pasztorális negyedik felvonásával, mintha összemérné Leontes király egyéni tragédiáját korának átalakulásával és evolúciójával. Alkalmazza a természeti képeket és a népi hagyományok színes világát, hogy velük ünnepelje az ifjúság jövőbe vetett bizalmát, a tavasz termékenységet, az emberi harag múlandó jellegét. A *Vihar*, mely a legkülönösebb és a legnehezebb valamennyi darabja közül, láthatóan az ember életét, bűneit, küzdelmeit és győzelmeit kíséri figyelemmel prófétai nyugalommal. Az öreg Gonzalo tanácsos félig-meddig naivitással beszél a jövő emberi közösségről:

*Mindent magától hozzon ott a föld,
Izzadság nélkül : árulás, csalás,
Kard, lándzsa, kés, se puska, semmi gép
Nem kell nekem ; csak amit ad a föld
Magától ; földi termés, bő gyümölcs,
Táplálni tiszta népemet. . .*

(II, 1, 159—164.)

(Ford. Babits M.)

A sziget többi lakója (Prospero, Miranda és Ferdinánd kivételével) kigúnyolja Gonzalo vízióját egy kommunista jövőről, de nevetésük hamisan cseng, mert nem a maguk urai: tudatlanabbak őnála és kevésbé becsületesek. A darab vége felé, a „maszk” után, mely egy sokkal primitívebb társadalom termékenységi szertartásainak Erzsébet-kori változata, Prospero, a varázsló-királyfi, ezeket a titokzatos szépségű szavakat mondja:

*Már ünnepünknek vége. E színészek
Szelleme voltak, mondtam, szelleme,
S a légbe tűntek, lenge légbe tűntek :
És mint e látás páráváza, majdan
A felhősiptás tornyok, büszke várak,
Szent templomok, s e nagy golyó maga,*

*S vele minden lakósa, szertefoszlik,
S mint e ködpompa tünt anyagtalan,
Nyomot, romot se hágy. Olyan szövetből
Vagyunk, mint álmaink, s kis életünk
Álomba van kerítve...*

(IV, 1, 148—158.)
(Ford. Babits M.)

Vajon mit akar ezzel mondani? Közel 400 éve igyekeznek megmagyarázni ezeknek a zaklató szavaknak a rejtélyét. Ahogyan Prospero utal az emberi élet és intézmények múlandó voltára, abban nincsen semmi pesszimiztikus vagy embertelen. Nem mondja azt, hogy az emberek törekvése haszontalan, hogy a küzdelem felesleges. Mint külső erőkre, nem annyira Istenre, mint inkább csak a művészetre és a természetre utal, és Prospero maga az, ember az emberek között, aki a kezében tartja azt a varázsvesszőt, mely képes építeni és lerombolni templomokat és palotákat, és amelyet el fog temetni. Nem azt mondja, hogy az élet álom vagy, hogy a művészetek — hiszen lemond róluk — képeznék az örök igazságot. Inkább az a benyomásunk, hogy amit Shakespeare itt ábrázol, nem néhány egyedi személy vagy generáció — királyok és katonák, szajhák és koldusok —, hanem az egész emberiség és a világ-egyetem sorsa.

(La Pensée, 1964. június, 68—78.)

(Ford. Kunszery Gyula)

A dráma nagy költője

Régóta elismert tény, hogy Shakespeare rendkívül széles skálájú művész. Joggal nevezte Belinszkij „világot átfogó” költőnek. Drámáinak tartalmára valóban ez a jellemző. Nem kevésbé jelentős azonban egész művészetének az átfogó jellege, Shakespeare-nek mint költőnek és általában mint művésznek az egyetemessége.

Bármelyik régi irodalomtörténetben utalást találhatunk arra, hogy a dráma a költészet legmagasabb foka, mert az eposz objektivitását a líra szubjektivitásával egyesíti. Az élet drámai eseményeinek ábrázolása során egyúttal azoknak a lelkivilágát is feltárja, akik a színen, a nézők előtt lejátszódó eseményekben részt vesznek.

Minden valóban művészi dráma egyesíti kisebb-nagyobb mértékben, az epikai elemeket a líraiakkal, a külső eseményeket a lelki élet jelenségeivel, amelyek a különböző konfliktusok által kiváltott legfeszültebb pillanatokban jönnek létre. Túlzás nélkül mondhatjuk azonban, hogy az epikai, a lírai és a szorosabban vett drámai principium egysége egyetlen drámaíró művészetében sem vált olyan szervessé, mint Shakespeare-ében.

Shakespeare nem mindjárt jutott el eddig a szintézisig. Nem is minden darabja egyforma ebből a szempontból. Vannak olyan művei, amelyekben a három principium mindegyike megvan, de hiányzik a szintézisük. Az ilyen művek még inkább meggyőznek bennünket arról, hogy a nagy drámaíró művészi tudása kísérletezés közben, a drámaszerkesztés művészetének fokozatos elsajátítása során alakult ki.

Shakespeare állandóan kísérletezett. Mindegyik darabja írásakor szembe találta tehát magát azzal a feladattal, hogy új cselekmény keretében, új alapeszméből és művészi elgondolásból kiindulva valósítsa meg ezt a szintézist. Megismételhette a cselekmény egyes motívumait, felhasználhatott már előzőleg felfedezett eljárásokat, de művének elgondolása egészében véve új kompozíciós megoldásokat követelt tőle. Gyakran ért el ezen a téren teljes sikert, de nem mindig. Az olvasónak és a nézőnek a legtökéletesebb alkotások a legértékesebbek; időnk folyamán már megtörtént az a kiválasztódás, amelynek eredményeképpen Shakespeare bizonyos művei elsőrendű jelentőséget kaptak. A kutatót azonban a kevésbé tökéletes művek is érdeklik. Az növeli becsület, hogy bennük pörébben jelenik meg sok minden — az alapeszme is, a formai elemek is. Ahol Shakespeare nem oldotta fel teljesen eszméit képekben és helyzetekben, nem dolgozta el a drámai szerkezet részeit összetartó varrásokat, ott könnyebben felismerhetjük alkotómunkája egyes tényezőit.

Az elemzés tudvalevőleg itt azt jelenti, hogy az egész, egységes művet részeire bontjuk, s így megállapítjuk, hogy milyen elvek készítették a művészt az elemek épp ilyen kombinációjának a megalkotására. Kevésbé tökéletes művekben mindegyik elem már kezdettől fogva önállóan jelenik meg előttünk, nem folyik egybe az egészszel. Ez azonban nem is mindig annak a következménye, hogy az alkotó nem végzett elég gondos munkát. Némegyszer tudatosan folyamodik ehhez a fogáshoz, mivel a művészi eljárás leplezetlen bemutatása nagyon erősen hat az olvasóra és a nézőre.

Ha „legtisztább” formájában akarjuk látni Shakespeare színműveinek epikumát, akkor a *Pericles* vizsgálatának vesszük legtöbb hasznát. Itt a darab elejétől végéig szerepel a nézők előtt az elbeszélő, aki mindegyik felvonás elé terjedelmes magyarázatokat bocsát. Ő elbeszél, a felvonás pedig mintegy cselekvően illusztrálja szavait. Shakespeare ebben a dráma ősforrásaihoz tért vissza. A *Pericles*ben végletesen naív formában juttatja kifejezésre, hogy a cselekmény alapja az epikus mese.

A *Pericles* csak abból a szempontból kivétel, hogy az elbeszélő elem itt leplezetlen formában, minden ügyeskedés nélkül jelenik meg azokban a prológusokban, amelyeket mindegyik felvonás előtt elmond Gower, a költő. Shakespeare más darabjaiban is megvan ez az epikus elem, azonban rendszerint többé-kevésbé leplezetten jelenik meg, nem annyira „tisztá” formában. Itt van például egyik legtökéletesebb alkotása, a *Hamlet*. Ha jól megfigyeljük, ebben sem kevesebb az epikus elem, de úgy beleszövődnek a tragédia cselekményébe, hogy nem érezzük őket a drámától idegen, önálló tényezőnek. Shakespeare ezeket az elemeket nem emelte ki a cselekmény egészéből, nem bízta egy bizonyos, a mesén kívül álló személyre, hanem őket is a cselekményben résztvevő szereplők szájába adta.

Már a tragédia legelején elmondja Horatio, miért olyan nyugtalanító a helyzet Dániában, amely Fortinbras norvég herceg támadását várja. Valamivel később a Szellem hosszan elbeszéli Hamletnek, ki ölte meg apját, és milyen körülmények között. Kisvártatva Ofélia számol be Hamlet különös viselkedéséről. Később a cselekménybe ilyen narratív elemek szövődnek: jelentés Laertes zendüléséről, Gertrud elbeszélése Ofélia vízbefúlásáról, Hamlet beszámolója megmeneküléséről és Dániába való visszatértéről.

Sok más, krónikákból, tragédiákból és vígjátékokból vett példával igazolhatnánk még, hogy Shakespeare megtartotta drámái szövetének epikai elemeit. Darabjainak a cselekménye annyira kiterjedt, hogy nem tudott kivétel nélkül mindent bemutatni a színen, bármilyen nagy lehetőségeket nyújtottak is erre az akkori színházi formák. Ő a jellemek és események ábrázolásának olyan teljességére törekedett, hogy még ezekkel a színpadi feltételekkel sem érhetette be; ilyenkor folyamodott a direkt elbeszéléshez.

Térjünk vissza még egyszer a *Hamlet* narratív elemeihez. Nemcsak az a funkciójuk, hogy elbeszéléssel egészítsék ki a cselekményt. Más tulajdonságaik is vannak. A királyné elbeszélése Ofélia haláláról valóságos kis lírai költemény. Itt egészen szervesen egyesül az epikum és a líra. Két másik narratív mozzanat a szó legszorosabb értelmében drámai. A Szellemnek a király megmérgezéséről szóló elbeszélése tökéletesen a drámaiság szabályai szerint épül fel: a feszültség egyre növekszik, s ott éri el tetőpontját, ahol a Szellem megnevezi a gyilkost. Ugyanilyen drámai felépítésű elbeszélésben számol be Hamlet arról, hogyan küldte maga helyett a biztos halálba Rosenkrantzt és Guildenstern, amikor megtudta, milyen aljas szándékkal viszik Angliába.

Sajnos, a mai színpadon ritkán adják úgy elő ezt a két elbeszélést, hogy valóban drámai benyomást tegyenek. Különösen vonatkozik ez a Szellemre. A színházak általában sok erőt pazarolnak arra, hogy külsőségek szempontjából mennél hatásosabban állítsák be ennek a másvilági jövevénynek a megjelenését, viszont mondanivalójának a szövege olyan tompa, nem-emberi hangon hangzik el, hogy minden drámaiságát elveszti. Csak a naív, senkit meg nem győző masinéria marad meg.

Azokról az esetekről beszéltünk a fentiekben, amelyekben az epikum közvetlen elbeszélés formájában jelentkezik a színen. Shakespeare epikaisága azonban átfogóbb és több ennél. Drámáinak egész kompozíciója lényegében véve epikai természetű.

Köztudomású, hogy drámáinak cselekményét krónikákból, novellákból és elbeszélő költeményekből merítette. Darabjaiban megőrizte a cselekmény epikus felépítését; csak kismértékben tömörítette az eseményeket vagy hozta őket közelebb egymáshoz, de egyáltalán nem törekedett arra, hogy néhány kulminációs mozzanatra redukálja őket, amint ez később szokássá vált a dráma-irodalomban. Magának a drámának a felépítésében is megőrizte az epikai vonásokat. Darabjai a szó legigazibb értelmében az epikus cselekmény színpadra alkalmazásai. Hol már őelőtte dramatizálta valaki a krónikát vagy elbeszélést, hol ő volt az első, aki színpadra alkalmazta ezt az anyagot. Drámáját azonban mindkét esetben hosszabb időt felölelő események gazdag sorozataként építi fel. Az eseményt forrásaitól végső kibontakozásáig lepergeti előttünk, minden bonyodalmon át.

A *Vihar* kivétel ez alól a szabály alól. Ez a mű — amely lezárja Shakespeare művészi fejlődését — váratlanul anticipálja a drámai szerkesztésnek azt az új formáját, amely később meggyökerezett az európai színpadokon. A *Vihar* megtartja mindhárom egységet, a hely, az idő és a cselekmény egységét egyaránt. Dramaturgiai szempontból olyan darab, amelynek egész cselekménye egy rég keletkezett bonyodalom kibontakozásaként épül fel.

Az az epikusan széles cselekmény, amely Shakespeare drámáit jellemzi, más művészi elemekkel együtt szintén hozzájárul a mű elevenességéhez és természetességéhez; érzékelteti a cselekmény léletszerűségét, igaz voltát az olvasókkal, nézőkkel. A szereplők szavai egyúttal annak a megértését is lehetővé teszik, hogy a művész itt nem egy bizonyos, az életből vett esetet ábrázol, hanem az egész életet, amilyen az illető történések pillanatában volt.

A cselekmény epikus jellege archaikus volt Shakespeare drámai művészetében. Darabjai ebből a szempontból közel állnak a középkori misztériumciklusok epikus terjedtségéhez. Ez a rokonság azonban csak viszonylagos; Shakespeare nem középkori drámaíró, bár a középkori színház bizonyos elemei még feltűnnek műveinek szerkesztésmódjában. A középkori misztériumok fő elemét az események alkották, az események résztvevői csak bábok voltak az isteni erők kezében. Shakespeare drámái azért reneszánsz, humanista jellegűek, mert itt az epikus cselekmény keretei között olyan emberek jelennek meg, akik maguk kovácsolják sorsukat, semmiféle természetfölötti erő nem uralkodik rajtuk.

Nem sok időnek kell majd eltelnie, hogy Shakespeare után uralomra jusson a drámában a klasszicizmus. Az ember ott szintén maga fogja intézni sorsát. Csakhogy egész életét, tevékenységét vallási, állami és erkölcsi normákkal mérik. A klasszicizmus az embert nem az élethez viszonyítva nézi, hogy milyen a valóságban, hanem a normákhoz viszonyítva, hogy

milyennek kell lennie. Ezért játszódnak olyan idealizált légkörben a klasszicista drámák.

Ha paradoxul is hangzik, Shakespeare műveinek életszerűsége többek között épp abból fakadt, hogy cselekményüket máshonnan kölcsönözte. A cselekmény epikus terjedelmessége adott lehetőséget az élethelyzetek ilyen gazdag változatosságára. S ahol úgy érezte Shakespeare, hogy ennyi sem elegendő, ott párhuzamos vonalat is szőtt a cselekménybe, például a *Lear király*-ban.

Nemcsak hogy nem félt tehát az epikai elemektől, hanem tudatosan megőrizte, sőt még növelte terjedelmüket. A klasszicizmus drámairodalma, mint tudjuk, „megtisztította” a színpadot a *cselekmény* epikus vonásaitól. Koncentrálta, kulminációs mozzanatokra redukálta ezt a cselekményt. Azt hinnénk, ez fokozta a drámaiságot. Valójában nem így történt, és okát is adhatjuk, miért nem. Minden eseménynek megvannak az előfeltételei a külső körülményekben és résztvevőinek jellemében. A klasszicista drámaírók lemondtak ennek az *ábrázolásáról*. Másrészt viszont, mivel racionalista célokat követtek, és igyekeztek megérteni az adott konfliktus természetét, nem mellőzhették a konfliktus előtörténetét, előfeltételeit; szükségük volt rájuk ahhoz, hogy művük meséjének szövése világos legyen. Ahelyett tehát, hogy ábrázolnák az előzményeket, el kellett mesélniük őket. A narratív elemeket szaporította a klasszicista színművekben azoknak az eseményeknek az elbeszélése is, amelyeket az illendőség követelményei értelmében nem lehetett bemutatni a nyílt színen. A klasszicista tragédiákban nem lehetett szörnyűségeket mutatni a színpadon; a halál, a gyilkosság, mérgezés és egyéb borzalmak rendszerint a színpad mögött játszódtak le. Shakespeare mindezeket közvetlenül ábrázolta, a nézők szeme láttára. Corneille hatalmas tirádát mondott el Ciddel arról, hogyan harcolt a csatában — Shakespeare viszont hasonló esetekben magát a csatát jelenítette meg a színen.

A cselekmény koncentrációja csak látszólag vált előnyére a klasszicista alkotásoknak. A szereplők mondanivalójában sokkal több volt az elbeszélő mozzanat, mint amennyit Shakespeare műveiben találhatunk. Shakespeare cselekvést csinált az elbeszélésből, a klasszicisták viszont elbeszéléssel helyettesítették az eleven cselekvést. Műveikben egymás mellett áll a cselekvés és az elbeszélés, Shakespeare-nél viszont az elbeszélésből cselekvés lett. Ő egybeolvasztotta az epikumot a drámaisággal. Igazi drámaiságot ért el azzal, hogy közvetlenül ábrázolt a színpadon mindent (vagy majdnem mindent), a klasszicisták viszont lemondtak az epikumnak és a drámaiságnak erről a szintéziséről.

Ennek a szintézisnek legnagyobb példaképeit az *Othello* és a *Lear király* szolgáltatja. Az *Othello* cselekménye aránylag szűk körű, koncentrált. Shakespeare itt csak három esetben folyamodott direkt elbeszéléshez. Először Jago beszél arról, hogyan „tolták félre” az előlépésben. Ez közvetlenül a cselekményhez tartozik, és magyarázza Jago dühét Othello iránt. Azután Othello poétikus elbeszélését halljuk arról, hogyan szerették meg egymást Desdemónával. Ez az elbeszélés mesterien kapcsolódik a cselekményhez. Nem is említve tisztán technikai funkcióját (kitölti a szünetet Desdemona megjelenéséig, akiért már érte küldtek), ragyogó példája az önjellemzésnek, s ebből a szempontból az egyik legfontosabb eleme a dráma eszmei szövedékének. A harmadik elbeszélés végül — melyben Othello elmondja, hogyan szűrt le egy embert — még egyszerűbb példa arra, milyen szervesen illeszkedhet bele az elbeszélés

a cselekménybe. Eszközül szolgál ugyanis a hősnek ahhoz, hogy elterelje hallgatói figyelmét. Mint tudjuk, elbeszélését azzal fejezi be, hogy megöli magát.

Nyilvánvaló, hogy a tragédiának ezek a narratív mozzanatai egyáltalán nem zavarják az alapjául szolgáló cselekmény menetét. Az *Othello* cselekménye Shakespeare-nél ritka egyenes vonalban fejlődik. Ez a tragédia például szolgálhat a drámai cselekmény koncentrációjára.

A *Lear király* ezzel szemben az extenzív cselekmény jellegzetes példája. Már említettük, hogy Shakespeare-t nem elégítette ki az ódon mese s a belőle írt anonim dráma Lear királyról és leányairól; hozzáfűzte Glosternek és fiainak a történetét. Itt hiába keresünk epikus elemeket a szereplők mondanivalójában; szinte teljesen hiányoznak. Itt minden — még Gloster szemének kiszúrása is — a nézők szeme láttára megy végbe a színpadon. Csak Cordelia felakasztását nem ábrázolják így; Shakespeare tudta, hogy a hősnő halálának drámaisága nagy erővel érvényesül a rövid elbeszélésben, főleg pedig abban a reakcióban, amelyet Learból vált ki kedvenc leányának elvesztése. Itt tehát egy másik igen fontos eszközhöz folyamodott, amely rendelkezésre állott: a líraisághoz.

Drámáinak szereplői nemcsak cselekednek. Az események során kifejezik azokat a motívumokat is, amelyek cselekvésre késztetik őket, beszélnek érzéseikről, igyekeznek értelmezni sorsukat. Shakespeare rendkívül bőkezű ezen a téren. Hősei igazán „kibeszélhetik” magukat. Mindent megtudunk tőlük, ami lelkükben zajlik.

Az emberek általában sok mindenről nem beszélnek, kivált legszemélyesebb, legbizalmasabb érzéseikről. Shakespeare kortársai ebben a tekintetben egyáltalán nem különböztek tőlünk. Szereplői azonban bőbeszédűek, s ami fő, őszinték. Nyíltan kimondják azt, amit gondolnak és éreznek.

Itt távolodik el Shakespeare legjobban a valóság tényeitől, a jelképesesség felé.

Szereplői kereken kimondják — ha nem másoknak, hát önmaguknak — mindazt, amit általában titkolnak az emberek. Tudatában vannak mindennek, ami lelkükben végbemegy. Ebben különböznek leginkább a közönséges emberektől, akiknek az érzelmeit gyakran nem kísérik gondolatok. Shakespeare hősei igyekeznek értelmezni, megérteni érzelmeiket, s ez az átlagember fölé emeli őket. Azt is mondhatnánk, hogy műveiben az a mértéke a személyiségnek, mennyire képes érzelmeinek megragadására és tudatosítására. Nem véletlen, hogy valamennyi hőse közül Hamletet érezzük a legzseniálisabb személyiségnek; azért, mert őt hatja át legteljesebben az a törekvés, hogy megértse magát. Lelki története teljes mértékben kifejezésre jut monológjaiban, amelyeket a cselekmény keretében elmond. Megnyilvánul bennük értelmének ereje, jellemének nemessége, valamint azok a gyötrő kétségek, amelyeket életútján átél.

Az ember belső világát Shakespeare igazi líraisággal telt szavakban fejezi ki. Nem szeretném, ha félreértenének, amikor azt mondom, hogy hősei értelmezni tudják lelkiállapotukat. Nem okoskodásról van itt szó. Gondolkoznak ezek a hősök, de poétikusan, nem úgy, mint a racionalisták, akik alkotórészeire darabolják az eleven érzést, és elemzik annak a viszonyát, amit természetes igényeiknél fogva szeretnének, ahhoz, amit az eszményi erkölcs követel. A francia klasszicista tragédiák hősei éreznek és gondolkoznak így. Shakespeare hősei költőien értelmezik azt, ami a lelkükben és a külvilágban végbemegy.

Legfőbb kifejezési eszközök ezért a költői kép és elsősorban a metafora. Romeo és Julia szenvedélyét, Shylock gonoszságát és kétségbeesését, Hotspur harcos lelkesedését, Hamlet filozofikus merengését, Othello lelki gyötrelmeit, Lear felháborodását — sok minden mással együtt — nem tagolja, boncolgatja Shakespeare, hanem a lírai költészet eszközeivel kifejezett eleven szenvedély teljességében mutatja be.

De nemcsak a személyes érzelmeket öltözteti metaforikusan költői formákba, hanem még az államügyeket is, amint ezt a canterburyi érsek beszéde mutatja az *V. Henrikben* vagy Odüsszeusz híres monológja a *Troilus és Cressidában*. Az arany hatalmának hódoló társadalom leleplezését fejezi ki Athéni Timon haragos szónoklataiban, melyek szenvedélyes lírai heve a szatírával egyesül; nem szkeptikusan gúnyos ez a szatíra, hanem igaz költői pátosztól izzik.

Shakespeare líraisága ott éri el tetőfokát, ahol hősei saját érzelmeik ellentmondásait tárják fel. Brutus, Caesar megölésének előestéjén, Hamlet, létének csaknem minden mozzanatában, Othello, amikor féltékenységgel marcangolja, Macbeth, amikor megsejti a Duncan megölésekor rázúduló kínokat — az ilyen mozzanatok ábrázolását Shakespeare-ről szólva néha pszichológiai elemzésként emlegetjük. Pedig nem elemzés ez, hanem megint csak szintézis, líraiság és drámaiság Shakespeare-re jellemző szintézise.

Shakespeare hőseinek lelki kitárulkozásában annak az élethelyzetnek a mély drámaisága jut kifejezésre, amelybe kerültek. Shakespeare költői formában fejezi ki az ember lelki konfliktusait önmagával és a külvilággal. Nem boncolja ezeket a konfliktusokat, hanem a lírai drámaiság és az epikai drámaiság egységében mutatja be őket. Ezért nehéz idézgetni műveiből, bármilyen tipikusak is konfliktusaik és helyzeteik. Természetesen senkinek sem lehet megtiltani, hogy elszavalja például a „Lenni vagy nem lenni” monológot. Ennek a monológnak az igazi értelmét, a szöveg mögött rejlő összes vonatkozását azonban csak a tragédiában elfoglalt helyzetével együtt érthetjük meg. Igazi jelentőségét — éppúgy, mint Shakespeare más alakjainak bármely monológja — csak a drámai szöveg összefüggésében kapja meg. Ezek a monológok, ha alaposan megfigyeljük őket, önmagukban el is veszíthetik mély értelmüket, triviálissá válhatnak. A beszélő jellemével és az adott drámai helyzettel kapcsolatban viszont lebilincselően sokrétűvé válnak. Egyszerűen csodálatos, hogyan mélyülnek el, hogyan kapnak pszichológiai és filozófiai jelentőséget egycsapásra az egyébként mindennapi gondolatok.

Szemelvénygyűjteményeket is igyekeztek már összeállítani Shakespeare műveiből, összeszedve belőlük a szállóigéket, aforizmákat, monológokat. Rendszerint azonban az olvasó végül semmi egyébről nem kapott így képet, csak arról, hogy milyen szépen fejezte ki Shakespeare a mindennapi gondolatokat. Tartalmasabbnak bizonyultak azok az antológiák, amelyek egész jeleneteket sorakoztattak fel. Csak a kerek epizódokban mutatkozhat meg többé-kevésbé Shakespeare-nek, a drámaírónak a művészi módszere. Ezért van az, hogy előadói pódiumon hőseinek monológjai kevésbé érdekesek, mint a teljes jelenetek. De ezek is csak részben elégítik ki a hallgatót. Az igazi Shakespeare-t csak darabjainak teljességében ismerhetjük meg.

A líraiság és az epikus principium igen fontos összetevői Shakespeare művészetének. Legfontosabb azonban drámaisága.

A drámaiság lényege: az ember reakciója a konfliktusos helyzetekre. A drámaíró művészete abban áll, hogy olyan élethelyzeteket képes reprodukálni

amelyek konfliktusokat tartalmaznak és be tudja mutatni, hogyan viselkednek ilyen helyzetekben a különböző jellemű emberek.

Shakespeare általában nem fecséreli sok időt az expozícióra. Drámáinak kezdete egyúttal a drámai konfliktus megindulását is jelenti. Minden színműve, akár tragédia, akár vígjáték, valamilyen egyenetlenséggel, összeütközéssel vagy ellentéttel kezdődik. Csaknem ugyanígy egycsapásra alakul ki a főszereplők magatartása ebben a konfliktusban. A cselekmény, amely mindjárt egy drámailag jelentős mozzanattól indul ki, rohamosan fejlődik tovább. Bármennyire változatosnak látszanak a jelenetek és epizódok, mindegyik darab mély, belső egységet alkot. Érdekes módon mutatkozik ez meg Shakespeare műveinek az átdolgozásában, amire bőven találunk példát a XVII. század második felétől kezdve napjainkig, kiderül, hogy többé-kevésbé könnyű „meghúzni” a monológokat vagy párbeszédet, bizonyos sorok kihagyásával. Ha azonban elhagynak bármilyen, első látásra jelentéktelennek ható jelenetet, mindjárt csorbat szenved a darab egész szerkezete, értelme.

Ma már nemigen teszi magáévá senki sem a XVIII–XIX. századi drámateoretikusoknak azt a véleményét, hogy Shakespeare színműveinek a szerkezete majdhogynem önkényes. Nagyon csalóka az a látszólagos tervszerűtlenség. Valójában a szerkezet valamennyi része meghatározott elvek szerint illeszkedik egymáshoz. A legfontosabb közöttük a kontraszt elve: a komikumnak ki kell hangsúlyoznia a tragikumot; a nyugalmas epizódok után viharos összeütközések következnek. Arra is gondolt emellett az író, hogy az események során tisztázni kell mindegyik szereplőnek a drámai konfliktus egyes szakaszaihoz való viszonyát is, s mindegyikük egész sorsát is.

Az egész mű drámaisága mellett egyes részeinek a felépítése is drámai. Amint a színmű egészének megvan a belső rugója, amely a cselekményt a kibontakozás felé viszi, úgy minden egyes jelenetnek is megvan a maga drámai cselekményű belső mozgása. Különösen szembeötlő ez azokban a jelenetekben, amelyek azt ábrázolják, hogyan következik be fordulat valamelyik szereplőnek vagy a szereplők egy csoportjának a véleményében. Ragyogó példa erre a III. Richard és Lady Anna közötti jelenet. Az elején a Lady gyűlölettel van eltelve a kegyetlen púpos iránt, aki megölte férjét és apását — a végén pedig hajlandó férjhez menni ehhez az emberhez. Így, vázlatosan elmondva teljesen valószínűtlen ez a jelenet. Shakespeare úgy építette fel, hogy Richard minden szava magasabbra szítja Lady Anna gyűlöletét. Előbb a paroxizmusig fokozza dühét, s a nő már úgy érzi, hogy meg tudná ölni. Ebben a pillanatban Richard odatárja neki mellét, és felszólítja, hogy valóban tegye is ezt meg. Lady Anna haragja és lelkiereje azonban ekkorra már kimerült; a döfésre emelt törzse kihull kezéből. A férfi ezután már néhány egyszerű hízelgő fogással el tudja érni, hogy akarata végleg megtörjön, s teljesen az ő hatalmába adja magát.

Ugyanilyen drámaiság jellemzi az *Othello* III. felvonását, amelyben azt látjuk, hogy tör előbbre Jago lépésről lépésre terve megvalósítása felé. Elhinti a kétséget Othello lelkében, azután megmérgezi gondolatait a gyanakvással, végül pedig teljesen meggyőzi Desdemona bűnösségéről. Othello a Desdemona iránti határtalan bizalomtól az ellenkező végletig jut el: teljesen meg van győződve róla, hogy felesége megcsalta. Lelkiállapotának ez a gyökeres változása szemünk láttára megy végbe. Semmi sem teszi számunkra kétséssé ennek a fordulatnak az életszerűségét, valóságosságát, mivel Shakespeare dramaturgiailag olyan pontosan adagolja Othello érzéseinek pszichológiai

meggyőző erejét, hogy az olvasó vagy néző is mintegy az ő befolyása alá kerül. Shakespeare ugyanolyan mestere volt a drámai szálak szövésének, mint műveinek szereplői a cselekvésnek.

Az itt felidézett epizódokban azt láthattuk, hogyan hat egyik szereplő a másikra. Vannak azonban Shakespeare műveiben olyan epizódok is, amelyek azt mutatják be, hogyan idéz elő fordulatot egy ember esze és akaratereje az egész tömeg hangulatában. Ebből a szempontból az a híres jelenet a legjellemzőbb, amely a *Julius Caesar*ban a fórumon játszódik le. Marcus Antoniusnak Caesar holtteste fölött mondott beszéde és a római polgárok reakciója olyan klasszikus példája a drámaiságnak, hogy az egész világirodalomban alig találhatunk hozzá hasonlót. Antonius teljesen ellenséges légkörben kezdi beszédét. Először úgy jelenik meg a színen, mint aki belenyugodott a történetekbe, és hajlandó volna osztozni Caesar sorsában. Eleinte nem is tiltakozik ellene, hogy Caesar zsarnok volt, s ezért rászolgált a halálra. Lépésről lépésre előkészíti azonban a fordulatot a rómaiaknak Caesarról alkotott véleményében. Érvei valamennyi hallgatójánál célba találnak, változni kezd a tömeg hangulata, s Antonius fokozatosan annyira feltűzeli őket, hogy haragra lobbannak Caesar gyilkosai ellen.

A drámaiság, más szóval a cselekménynek végleteken és ellentéteken keresztül történő kibontakozása, lényeges vonása Shakespeare művészetének. Nemcsak az akaratok összeütközését, a jellemek kontrasztját ábrázolja, hanem az összeütközés bizonyos következményeit is. Azért érdekel bennünket mindegyik jelenet, mert egészen bizonyos, hogy nem egyszerűen csak különböző emberek véleménye vagy nézetei kerülnek szembe egymással, hanem jellemek ütköznek össze. Akármilyen jelenetet veszünk szemügyre, azt látjuk, hogy a párbeszédnek és az események valamennyi szereplő jellemére fényt vetnek. Ez a „titka” annak, hogy Shakespeare drámái mindig érdeklődést keltenek.

Életművének minden emét áthatja a drámaiság. A lírai költészet összes formái közül különösen a szonettet kedvelte, amelynek a mélyén már klasszikus formájában, Petrarcanál is drámaiság rejlett. Shakespeare elmélyítette ezt a drámaiságot. A tizennégy sorban fejlődést tudott vinni abba a gondolatba vagy érzésbe, amelynek kifejtésére a költemény szentelte. Ez a drámaiság jellemzi színműveiben is a szereplők mondanivalójának felépítését. Egészen világosan megnyilvánul azokban a monológokban, amelyek az illető szereplő érzelmeinek ellentétességét juttatják kifejezésre. Ez adja azoknak a párbeszédeknek a belső feszültségét is, amelyekben a szereplők akaraterejének, jellemének az összeütközése vagy hajlamainak a különbsége fejeződik ki.

Amikor arról beszélünk, hogy Shakespeare művészetében összeolvad az epikai, a lírai és a drámai elem, nem azt akarjuk ezzel mondani, hogy ezek az elemek egyenértékűek. A vezető szerep a drámaiságé. Shakespeare az elbeszélésből annak drámai kvintesszenciáját vonja ki. A líra is drámai jelleget kap nála. Minden azt a célt szolgálja, hogy megmutatkozzék az élet drámaisága. A tény, az esemény, a jellem csak annyiban érdekli őt, amennyiben feltárul benne az ember és a társadalom sorsának komikuma és tragikuma.

Éppen mert Shakespeare túlnyomóan drámai költő, művészetének lényege a színpadi előadásban táruul fel előttünk igazán. Természetesen olvasva is tudunk gyönyörködni műveiben. Sőt, azok a szálnalmas kísérletek, amelyek naturalista eszközökkel akarták darabjait megjeleníteni a színen, még olyan

véleményt is életre hívtak, hogy darabjai könyvből teljesebben és jobban élvezhetők. Kétségtelenül megvan annak a varázsa, ha aprólékosan kielemezhetjük darabjai szövegének minden gazdagságát, a szóképeket, a szavak megválasztását, a hangutánzást. Legjobban azonban akkor hat ránk Shakespeare, amikor költői szavai olyan színész szájából hangzanak el, aki fel tud emelkedni a költői pátozsz kellő magaslátára — amikor a szó a cselekménnyel társul, s a jellem azokban a drámai helyzetekben kap életet, amelyeket olyan mesterien alkotott meg az író.

Shakespeare drámai, tehát színpadias. Nem tekinthetünk el darabjainak a teátrálításától, hiszen színpadra szánta, így gondolta el, így dolgozta ki őket. A Shakespeare-kutatás még csak most érkezett a küszöbére annak, hogy újszerűen értelmezze a nagy drámaíró műveit. Shakespeare dramaturgiájának azokra a törvényszerűségeire gondolok, amelyek darabjainak színszerűségéből következnek.

Ez azután egyre újabb és újabb aspektusait tárja fel műveinek. A színszerűség a rendezésen keresztül elvezet bennünket azokhoz a szobrászi és festői hatásokhoz, amelyekre Shakespeare számított. Az alakoknak a színpadon való elhelyezkedése, öltönyeik színe is szerepet játszik a művészi hatás kiváltásában. Ehhez hozzá kell még tennünk a mozdulatok plaszticitását. Annak idején A. Osztuzsev nemcsak hangjának dallamosságával nyűgözte le a nézőket, hanem azzal a különös plaszticitással is, amely nyilvánvalóvá tette Othello jellemének bizonyos sajátságait. Nemrég pedig Paul Scofield angol színész mutatta meg, milyen sokat jelent Hamlet alakjának megszemélyesítésében a plaszticitás.

Beszélnünk kell még a zenéről is. Azon a zenén kívül, amely Shakespeare költői nyelvének a ritmusában és hangjaiban zeng, legtöbb művében külön is szerephez jut a hangszeres vagy vokális zene. Finom érzéke volt a zenéhez, jól értett hozzá. Nemrég állapították meg a tudósok, hogy a reneszánsz korát Angliában nemcsak a költészet és a színház virágzása jellemezte, hanem a zene magas fejlettsége is. Shakespeare színháza szervesen magába szívta a kor zenekultúráját. Mindenki ismeri tragédiáinak két leghatásosabb zenei epizódját: az őrült Ofélia dalocskáit és Desdemona dalát a fűzről. Felesleges volna külön emlegetnünk, mennyire drámaiak ezek a „zenei” epizódok. Jelentős szerepet kapnak a zenei mozzanatok néhány más darabjában is, különösen a vígjátékokban.

Mennél többet tanulmányozzuk Shakespeare művészetét, annál világosabbá válik, hogy univerzális, szintetikus művészet ez, amely a művészi hatás minden elérhető eszközét felhasználta. Shakespeare nem volt se zenész, se festő, se szobrász, de valamennyi művészet segítségét igénybe vette színműveinek megalkotásához és megjelenítéséhez. A központi mag, szervező erő a dramaturgia volt. Színművei azonban nemcsak a költészetet, annak minden formáját használták ki, hanem a szó legteljesebb értelmében színszerűek voltak, éltek a plasztikai, vizuális hatásokkal és a zenei hanghatásokkal is.

Shakespeare a maga korában, korának adottságaihoz képest, a legegyetemesebb költő volt. Meg tudta valósítani a művészetek szintézisét. Ezt a Shakespeare-t még csak most kezdjük igazán felismerni.

A XIX. század végén úgy látszott, hogy Shakespeare-t már tetőtől talpig megismerte, kimerítette az emberiség. Az utolsó fél évszázadban azonban a Shakespeare-kutatók és a kritikusok új szempontokat találtak megközelítésére. Ma még gazdagabbnak, átfogóbbnak és mélyebbnek látjuk, mint

amilyenek nemrég gondolták. Új távlatok nyíltak előttünk munkásságának értelmezésére, új utak darabjainak színpadi megjelenítésére. Ezt kétségtelenül korunk forradalmi jellegének köszönhetjük; nem véletlen, hogy épp ez a kor tárta fel művészetének új aspektusait.

Shakespeare művészete kimeríthetetlen. Sok minden rejlik benne, amit még nem aknáztunk ki, ami még a kutatók egész nemzedékeinek ad munkát. Életműve annyira gazdag, hogy bármilyen messze halad előre a mai művészet, Shakespeare olyan alkotó marad, akinek a művei a legmagasabb fokú esztétikai élvezetet szerzik a közönségnek.

(Filologicseszkie Nauki, 1964. 1. sz. 3—11.)

(Fordította : Kövendi Dénes)

*Shakespeare a szovjet kritikában**

A marxista elvek következetes alkalmazása a Shakespeare-kritikában is alapvető, minőségi változást hozott létre. Az új szemlélet lényege, hogy az értelmezés tengelyébe a drámák társadalmi mondanivalóját állítja, bemutatja, hogyan fejezi ki a shakespeare-i életmű saját kora valóságát, az angol reneszánsz eszme- és érzésvilágát, milyen művészi eszközökkel emeli ezt a történetileg meghatározott tudattartalmat általános érvényűvé, ma is gyönyört okozó esztétikai élménnyé.

Marx és Engels termékeny elemzései, Franz Mehring és néhány társa úttörő tevékenysége után a szovjet kritikusokra hárult a feladat, hogy elsőnek dolgozzák ki a marxista Shakespeare-értelmezés alapelveit és korszerű képet adjanak az író életművéről. A szovjet Shakespeare-kritika történeti kibontakozásának ismertetése itt nem feladatunk, elég utalnunk arra, hogy az egyes szakaszok szinte eszményi tisztasággal követik a hegeli hármass fejlődés-formulát. Az 1920-as évek olyan reprezentatív szovjet kritikusai mint F. Sipulinszkij, V. Fricse, részben A. V. Lunacsarszkij is, azt a felfogást képviselik, hogy Shakespeare a letűnő hűbéri rend nosztalgikus hangú dalnoka, a hanyatló arisztokrácia szemléletének szócsöve; ennek a szociológiai konstrukciónak megfelelően a drámák szerzőjét az udvar valamely főnemésében, külföldi minták után többnyire Rutland gróf személyében keresik.

Ezt a tézist A. A. Szmironov 1934-ben megjelent könyve saját ellentétébe fordítja át: Shakespeare nem a hanyatló nemesség életérzésének pesszimista szócsöve, hanem a feltörekvő polgárság eszmevilágát fejezi ki, egész életművét harcos, forradalmi szellem hatja át. Szmironov szemében Shakespeare a korabeli polgárság humanista ideológusa.

A „tagadás tagadását”, a szintézis kezdetét V. Kemenov 1936-ban megjelent tanulmányai jelzik.¹ Kemenov erőlesen tiltakozik minden olyan törekvés ellen, amely a történelmi folyamatot s benne a nagy írók és művészek alkotását az uralkodó rétegek szűk osztálygyakorlatából igyekszik származtatni. Az ő szemében értelmetlenek az olyan viták, hogy a kizsákmányoló osztályok, mely rétegének eszmevilágát fejezik ki Shakespeare, Goethe vagy Puskin alkotásai. Joggal állapítja meg, hogy az igazán élő művészi alkotásokat az

* Részlet egy hosszabb tanulmányból.

¹ A két alapvető fontosságú folyóirataikk összevont változata 1956-ban jelent meg újból, „A shakespeare-i alkotás osztályjellege és népisége” címen. Л. В. КЕМЕНОВ: Статьи об искусстве. М., 1956. 117–129.

embertelenség, az elnyomás ellen küzdve teremtette meg az emberiség; az elnyomás ellen harcoló írók művészete pedig mélyen népi, még ha nemesek, arisztokraták, vagy polgárok is voltak az ilyen művek alkotói. Shakespeare művészetét sem érthetjük meg — mutat rá Kemenov —, ha a kor két kizsákmányoló osztálya, a 'hanyatló', 'reakciós' nemesség, vagy a 'feltörekvő', 'haladó' burzsoázia szócsövét látjuk benne. Az ilyen vulgáris szociológiai szemlélet nem értékeli a shakespeare-i géniusz mély népiségét, mert az angol nép tömegei menthetetlenül kiesnek szemszögéből. A shakespeare-i dráma olyan jellemző alkotásaiban mint a *Lear király* vagy az *Athéni Timon* Kemenov a kizsákmányolt osztályok tiltakozását látja a tőke születő hatalma ellen; a shakespeare-i tragikum a néptömegek iszonyában gyökerezik, amelyek a 'régi, vidám Anglia' világából hirtelen az eredeti felhalmozás vaskorába zuhantak.

Kemenov fellépésétől, a 30-as évek közepétől kezdve a népiség, a népi humanizmus fogalma lesz a szovjet Shakespeare-értelmezés központi elvévé. Az alapvető szintézis megteremtése után a szovjet kritika mennyiségileg is rohamos fejlődésnek indul. A következőkben ennek a hatalmas anyagnak csupán egyes csomópontjait tudjuk röviden jellemezni. Ilyen csomópontokat jelent M. M. Morozov munkássága, a két Shakespeare tanulmánykötet (1947 és 1958), az Sz. Sz. Mokulszkij szerkesztésében megjelent nyugateurópai színház-történet idevágó fejezetei, valamint az 1957–60 között kiadott nyolc kötetes orosz Shakespeare általános bevezetése és az egyes drámákat tárgyaló tanulmányok. Az 1960 után megjelent anyagot, főleg pedig a jubileumi év kiadványait külön tanulmányban szándékozom ismertetni.

Mint láttuk, a szovjet értelmezés egyik sarkalatos elve Shakespeare népisége. Első pillanatra bizonyára meglepőnek tűnik ~~fel~~, hogy a kritikusok a shakespeare-i dráma páratlan tartalmi és formai gazdagságát, barokk színpompáját, gyakran a 'metafizikus' költőkre, a Donne-féle iskolára emlékeztető merész gondolat-, szó- és képkapcsolásait a 'népi' jelzővel próbálják jellemezni. A népiség azonban elsősorban társadalmi állásfoglalást jelent, ez pedig legvilágosabban a nagy tragédiákban nyilatkozik meg, amelyeknek alaptémája a két egymással harcoló, egymást felváltó társadalmi formáció küzdelme. Shakespeare itt egyaránt feltárja a régi, patriarchális rend képviselőinek erőtlenségét és az új, korszerű hősök, a Jagók és Edmundok galádságát, akik az eredeti tőkefelhalmozás bajnokainak minden erkölcsi gátlástól mentes világnézetét hirdetik. Szmirnov 1957-ben megjelent bevezetése Shakespeare műveinek új orosz kiadásához abban látja a shakespeare-i társadalomszemlélet mélységét, hogy a születő kapitalizmus amorális hőseivel, a kor olyan ragadozóival mint a bitorló Claudius, Jago, Macbeth, Edmund, Goneril és Regan drámaíróink nem a feudális világnak a meseszerűség hangulatába burkolt, félig legendás alakjait állítja szembe, mint amelyenek az idősebbik Hamlet, Duncan, Lear, Kent és Gloster, hanem aktív, tetterős, hús-vér embereket mint Hamlet, Othello, Macduff és Edgar, akik tettben és gondolatban a humanista eszményekért harcolnak és akiktől egyaránt idegen mind a hűbéri, mind a kapitalista világ.²

² Mellesleg megjegyezhetjük, hogy Szmirnov itt legyőzi saját régebbi szociológiai értelmezésének egyoldalúságát és meglátja Shakespeare-ben az uralomért marakodó osztályok világnézete fölé emelkedő népi humanista gondolkodót.

A szovjet kritika azonban felismeri a shakespeare-i népiség korlátait is, mert hiszen nyilvánvaló, hogy drámaíróink nem forradalmár és nem is a kor dolgozó tömegeinek ideológusa. Ismeretes, milyen élesen ítéli el Jack Cade népi felkelését a *VI. Henrik*-ben, mint ahogy a történeti drámák általában az erős központi hatalomban látják a biztosítékot a széthúzás anarchikus erői ellen. Kemenov az ilyen megnyilatkozásokban fedezte fel a shakespeare-i világnézet nemesi osztályjellegét, arisztokratikus korlátait, ezekből vonta le azt a helyes következtetést, hogy a shakespeare-i életmű népi és nemesi elemek ötvözete, és ebben a vonatkozásban is a történelem élő dialektikáját tükrözi.

A népiséget a szovjet kritikusok állították az értelmezés tengelyébe, de nem ők mutattak rá elsőnek a shakespeare-i dráma ezen sajátosságára. Negatív előjellel, mint kárhoztatandó fogyatékos, már a neoklasszicista kritikuskifogásai között is szerepel. A XVII. század végén Thomas Rymer megvetéssel szól az angol középkori dráma műfaji tisztátalanságáról, az „ótestamentumi bohózatokról” II. Richárd idejében: az ilyen darabok szerzőitől, az ácsoktól és foltozóvargáktól tanulta Shakespeare a mesterségét, az ő példájukat követve szentségteleníti meg a színházat és szó be bohózatit elemet a tragédiába.³ Rymer itt, minden kritikus korlátoltsága ellenére, joggal hangsúlyozza a középkori színjátszás komoly és vidám színeket keverő, életszerű népi hagyományát.

Alexander Pope, a klasszicista kritikus és költőfejedelem egy más mozzanatot, a közönség összetételét tartja a hiba forrásának: a drámák nézői általában alacsonyabb rangú emberekből kerültek ki, ezért az élet ábrázolását is az ő körülményeiből kellett meríteni, az ő ízlésükhöz kellett alkalmazkodni — innen a bolondok és clownok hitvány trágárkodása, ízléstelen tréfái.⁴ Ez a magyarázat, különféle változatokban, egészen a XX. századig kísért; ide tartoznak pl. a finomtollú koszorús költő, Robert Bridges hasonló megjegyzései arról a kárhozatos hatásról, amelyet a népi közönség gyakorolt Shakespeare művészetére.

A marxista kritika újszerűségét, minőségi ugrását mi sem mutatja jobban, mint az a körülmény, hogy a népi jelleget, amelyet a klasszicista hagyomány a shakespeare-i dráma egyik eredendő bűnének tartott, a szovjet kritikusok saját értelmezésük sarkkövévé tették. Ez a felfogás egyébként a mai polgári kritikában is egyre inkább tért hódít; így a marxista szemlélethez közeledő kitűnő angol irodalomtörténész, Kenneth Muir szerint is gáncs helyett hála és elismerés illeti a Globe-színházba tóduló mesterlegényeket és egyéb közrendű személyeket, mert főleg nekik köszönhető, hogy hideg, vértelen akadémikus darabok helyett Shakespeare élénk, mozgalmas drámákat írt.⁵

Maguk a szovjet kritikusok a népiség elvét Puskintól származtatják, aki a shakespeare-i dráma népi törvényeit szembeállította a racine-i tragédia udvari jellegével, a népi közönség számára író színpadi szerzőt látott benne, s a shakespeare-i tragédia erejének forrását abban jelölte meg, hogy az emberi és népi sors ábrázolása. A puskinsi gondolatokat továbbfejlesztve a shakespeare-i népiség korszerű megfogalmazását A. Anyiksz adta meg az 1958-as

³ THOMAS RYMER: *A Short View of Tragedy* (1693).

⁴ ALEXANDER POPE: *Preface to Shakespeare's Works* (1725).

⁵ KENNETH MUIR: *Changing Interpretations of Shakespeare. (The Age of Shakespeare, ed. by Boris Ford. Harmondsworth, 1956. 282.)*

tanulmánykötetben.⁶ Shakespeare népiségének lényege szerinte abban rejlik, hogy a haladó társadalmi erőket fejezte ki, s művészete magába olvasztotta az angol nemzeti kultúra legértékesebb elemeit. A shakespeare-i népiség így összetett társadalmi—irodalmi jelenség. Közvetlenül a drámaíró demokratizmusában nyilvánul meg, amikor az a népi nézőhöz fordul. De benne találta meg eszme- és érzésvilágának kifejezőjét a polgárságnak puritanizmussal nem fertőzött része, éppúgy mint a nemesség azon rétege, amelyet magával ragadott a kor haladó mozgalmainak sodra.

Shakespeare költészetének össznemzeti jellegét még erőteljesebben hangsúlyozza Anyiksz 1963-ban megjelent könyve. A drámaíró hídát épített a társadalom szellemi életének két pólusa között, megteremtette a népi és a humanista kultúra szintézisét. „Népisége azt jelenti — írja Anyiksz —, hogy a shakespeare-i alkotás áthasonította a reneszánsz kori Anglia és Európa szellemi kultúrájának legértékesebb elemeit, s ezt a kultúrát a nép kincsévé tette, a kor legdemokratikusabb művészeti formája, a színpad közvetítésével.”⁷

Anyiksz népiség-értelmezésének csirái megtalálhatók már Lunacsarszkijnál, aki a közönség különböző természetű igényeiben kereste a shakespeare-i dráma sokrétűségének forrását. A népi néző főleg az élénk, izgalmas színpadi jelenetekre reagált: nekik köszönhető, hogy Shakespeare drámái tele vannak szenvedélyes élettel, még a filozófiai elmélkedések is a költészet színes, kifejező képeibe öltöznek. Az arisztokrata hallgatóság viszont — érvel Lunacsarszkij — az élet mélységeinek feltárását várta a drámától, hatalmas egyéniségek és sorsok ábrázolását, emelkedett költői stílust, a szerkezet művészi egységét. Ez a kettős igény magyarázza a népi és arisztokratikus mozzanatok ötvözetét a shakespeare-i drámában. Az író kezében az emelkedett tartalom érthetővé lett a tömegek számára, a cselekmény plebejus élénksége pedig szórákzottatta, kielégítette az akkor még élettől duzzadó főnemesi rétegeket.⁸ Lunacsarszkij itt a shakespeare-i dráma egyik legfontosabb jellemvonására, a sokrétűsége, az ellentétek egyesítésének a teljes társadalomábrázolást lehetővé tevő művészi módszerére tapint rá. (L. pl. a *IV. Henrik* udvari és kocsmái jeleneteit, a jellemek széles skáláját Falstaff és Hóvér ellentétes pólusai között.)

Eszmei tekintetben Shakespeare népi humanizmusának legfontosabb eredménye az, hogy az író túlemelkedett az osztályszemlélet szűk korlátain, s nemcsak a halódó hűbéri rend embertelenségét mutatja be, hanem a születő polgári társadalom hibáit is. Elvi szempontból rendkívül jelentős Anyiksznak az a felismerése, hogy az író életműve nemcsak passzíve tükrözi a valóságot, hanem aktív állásfoglalást fejez ki: a shakespeare-i humanizmus harcos világnézet, a reneszánsz leghaladóbb eszmevilágának megnyilvánulása. Művészete a kapitalista társadalom hajnalán felvázolja azokat a társadalmi ellentmondásokat, amelyek csak később fejlődnek ki teljes mértékben (pl. *A velencei kalmár* és *Athéni Timon*). Anyiksz szavaival: Shakespeare nemcsak a múltat és a jelent látja, prófétai pillantása a jövőbe is behatol.⁹

De a shakespeare-i művészetnek nemcsak eszmei tartalma, hanem művészi formája is lényegét tekintve népies. Az angol reneszánsz-színpad alap-

⁶ А. АНИКСТ: Шекспир — народный писатель. Шекспировский сборник 1958. 7—44.

⁷ А. АНИКСТ: Творчество Шекспира. М., 1963. 103.

⁸ А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ: Личность и творчество Шекспира. БСЭ, т. 62. М., 1933.

⁹ История западноевропейского театра. Т. 1. М., 1956. 432—3.

vetően népi jellegét a polgári kritika is elismeri; általánosan ismert tény az is, hogy amikor a XVII. század elején az angol dráma elveszti össznépi jellegét és elsősorban az arisztokratikus közönség felé fordul, megkezdődik a műfaj hanyatlása — gondoljunk Beaumont és Fletcher bravúrosan felépített, de minden erkölcsi tartalmat nélkülöző, kizárólag a szórakoztatás céljait szolgáló drámáira. A szovjet kutatók azonban az általános elveken túlmenően, konkrét elemzéssel mutatják ki, mint kapcsolódik a shakespeare-i dráma ezer és ezer gyökérszállal a népi alkotáshoz, a népdalok, balladák, mondák, a folklór világához. A *Lear király* kezdő jelenete pl. lélektanilag aligha indokolható, az indítás olyan, mint egy népmeséé: az agg király felosztja birodalmát három leánya között, de csak a megvetett, eltaszított legkisebb leány marad hű hozzá, a másik kettő ellene fordul. Ebből a meseszerű magból bontakoztatja ki a drámaköltő legegyszerűsebb, legmeggrázóbb tragédiáját, azt a művét, amely legtöbbször mond saját forradalmas korunknak.

A cselekmény, a társadalomábrázolás differenciáltságának, a jellemalkotás sokrétűségének felel meg a shakespeare-i nyelvhasználat gazdag rétegződése is. Benső kapcsolata a nép nyelvével itt is nyilvánvaló: a shakespeare-i dráma, a szállóigék, idézetek gazdag bányája maga is rengeteget merített saját kora közmondásaiból, népi szólásaiból. De M. M. Morozov, a költő nyelvi és stílusbeli kifejezési eszközeinek mindmáig legbehatóbb szovjet kutatója joggal mutat rá, hogy a shakespeare-i drámában az *egész* nép nyelvi alkotása fejeződik ki. E művekben természetesen megszólal az udvari írók, főleg Lyly és Sidney formálta, gondosan csiszolt, mesterkélt nyelv is, hiszen Shakespeare nyelvi eszközökkel fejezi ki a társadalom minden rétegét felölelő emberi képcsarnokának gondolat- és érzésvilágát. A drámaíró kezében — fejti ki Morozov talán legismertebb tanulmányában¹⁰ — a képek és metaforák újabban sokat vizsgált rendszere is az alakok egyénítésének, a realista jellemábrázolásnak eszközüvé válik. Az érett shakespeare-i drámában a stílus költőisége sohasem öncél, hanem az atmoszféra megteremtésének, főleg pedig a jellemzésnek eszköze. Kortársainak cikornyás, keresett stílusát is a drámai jellemzés szolgálatába állítja. Jó példa erre Romeo és Julia beszédének átalakulása a tragédia folyamán, ami jellemfejlődésük nyelvi vetülete: a korai jelenetek cicomás képeit a tragikus hangulat elmélyülésével a kifejezés egyszerűsége, tömör drámaisága váltja fel. De a stílus funkcionális szerepének iskolapéldája az a jelenet, amelyben a drámaíró az igazságot szenvedélyesen kereső, alapvetően realista szemléletű Hamletet szembeállítja a választékos udvari nyelvet használó, velejéig romlott és hazug Osrickkal. Morozov rámutat, hogy Hamlet beszéde tele van „a valóságos dolgok neveivel”, a legegyszerűbb, legköznapiabb kifejezésekkel, bonyolult gondolatait és érzéseit is konkrét képekkel fejezi ki. Képeinek élessége, metaforáinak realista jellege közel hozta a dán királyfit a népi nézőkhöz, mint az az elhatározása is, hogy lerántja a fátyolt Claudius finomkodó udvaráról, a gyilkosság, házasságtörés, trónbitorlás, kémkedés, mérgezés világáról és illúziók nélkül, gyökeréig megismeri a valóságot.

A korszerű szovjet kritika benső kapcsolatot állapít meg az ily módon értelmezett népiség s a shakespeare-i dráma művészsége és realizmusa között.

¹⁰ М. МОРОЗОВ: Метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц. Шекспировский сборник. М., 1947. A nemzetközi visszhangot keltő tanulmány angol változata: The Individualization of Shakespeare's Characters through Imagery. Shakespeare Survey 2. Cambridge, 1949.

A jellemek életszerűségének egyik forrása, hogy a drámaköltő alakjait mozgásban, fejlődésben ábrázolja — így Hamlet a szemünk előtt érik első szerelmesből, a wittenbergi egyetem ifjú hallgatójából a temető-jelenet harmincéves, kiábrándult filozófusává. A shakespeare-i jellemalakok dinamizmusát elemezve Morozov kiemeli, hogy Marlowe, költőnk legnagyobb angol kortárs-elődje, még mozdulatlan, kétdimenziós, freskószerű alakokat festett — Shakespeare történeti érdeme, hogy szétrombolta ezeket a statikus kereteket és többé már nem absztrakt figurákat, hanem élő embereket alkotott.¹¹ Hasonló nézetet vall Anyiksz, a mai szovjet Shakespeare-kritika vezéralakja: a shakespeare-i drámában az emberi természet gazdagsága nem marad pusztá gondolat vagy költői élmény, hanem mindig cselekvésben nyilvánul meg. Shakespeare és hősei nem élnek prousti szobában, elzárva a valóságtól — drámái a valóságos élet megnyilvánulásait, létkét életét idézik fel.¹²

A társadalmi és eszmei tartalom, a népiség és a realizmus szempontjainak hangsúlyozása mellett a szovjet kritikusok nem feledkeznek meg a polgári kutatók elemezte jellemvonások, így a művészség kérdéséről sem. Az 1958-as kötet egyik legfigyelemreméltóbb tanulmányában¹³ Szmirnov a drámaíró poétikáját, művészi módszereit próbálja meghatározni, felhíva figyelmünket arra a bonyolult összhangra, amely forma és eszmei tartalom, filozófia és zeneiség, nagyvonalú drámai koncepció és a legapróbb részletek kidolgozása között megfigyelhető, s amelyet Shakespeare tervszerűen, tudatosan valósít meg műveiben. Szmirnov, mint előtte Morozov is, felhasználja az újabb polgári Shakespeare-kutatás eredményeit — dicsérettel adózik pl. G. Wilson Knight-nek, aki a shakespeare-i dráma „zeneiségét” úgy fogja fel mint darabról darabra változó tonalitást, amelyet az illető dráma koncepciója és képrendszere határoz meg. Elismerően nyilatkozik Caroline Spurgeon úttörő munkásságáról is, bár ő maga a képek és metaforák „vezérmotívumszerű” funkciójánál fontosabbnak tartja a kompozicionális és stilisztikai mozzanatokat az egyes színművek sajátos jellegének meghatározásában. Egyik tanulságos példája az az ellentét, amely a szimmetrikus szerkezetű, fényteli reneszánsz tragédia, a *Romeo és Julia*, és a látszólag kaotikus felépítésű, barokkosan félhomályos *Lear király* között megfigyelhető.¹⁴

A shakespeare-i alkotás általános kérdései mellett külön figyelmet érdemel a tragikum és a pályázáró regényes színművek problémája. A marxista kritika a tragédiában a társadalmi ellentmondások irodalmi vetületét ismeri fel — a shakespeare-i tragédia alaptémája két ellentétes világ, két társadalmi formáció összeesése, amely a hősök szellemi válságában, a lelki ellentmondások harcában is megnyilvánul. Főleg A. C. Bradley tragédiaelmélete nyomán, Anyikszt valamely uralkodó vonás túlsúlyában látja a shakespeare-i hős jellemének meghatározó elvét, de egyúttal pusztulásának okát is. Világosan látja azonban, hogy a főhős bukását nem lehet valamilyen egységes erkölcsi-filozófiai eszme, pl. a „tragikus vétség” elvével magyarázni. A szovjet kritikus rámutat a lényegi különbségre Hamlet és Macbeth pusztulásának okai között: Macbeth bukását saját bűneinek sorozata okozza, Hamlet esetében viszont

¹¹ О динамике созданных Шекспиром образов. М. М. МОРОЗОВ: Избр. статьи и переводы. М., 1954.

¹² Шекспировский сборник 1958. 20.

¹³ А. СМІРНОВ: О мастерстве Шекспира. Шексп. сб. 1958. 45—77.

¹⁴ Уо. 53.

a társadalom a bűnös — a kizökkent idő kárhozatos viszonyai között ez a nemes lélek pusztulásra van ítélve. De akár a hős, akár a társadalom a hibás, a tragikus kifejlés mindig egyéni és társadalmi tényezők kölcsönhatásának az eredménye.¹⁵

Még kevésbé alkalmazható a 'tragikus vétség' elve olyan tiszta jellemekre mint Ophelia, Desdemona vagy Cornelia, akik belebonyolódnak a pusztító erők szövedékébe és erkölcsi lényük minden szépsége ellenére pusztulásba sodródnak. A XIX. századi moralizáló kritika a 'tragikus vétség' félremagyarázott aristotelési elvét a 'költői igazságszolgáltatás' abszurd követelményével párosította és minden pusztulás, szenvedés mélyén valamilyen vétséget keresett igazolásul. Cordeliának pl. azt rótták fel bűnéül, hogy idegen, francia csapatokat vezetett hazája ellen, sőt Ulrici nézete szerint ő a főbűnös az egész borzalmas katasztrófában, mert az nem következett volna be Cordelia kitagadása és száműzetése nélkül. Ami pedig Desdemonát illeti, róla már Rymer gúnnyosan megjegyezte, hogy jobban vigyázhatott volna a zsebkendőjére.

A konfliktus társadalmi jellegének felismerése egyúttal felderíti azokat az okokat is, amiért a shakespeare-i tragédia nem torkollik pesszimizmusba, fatalista kétségbeesésbe. Az egyik az a tudat, hogy a világban nem valamilyen vak fátum uralkodik — a szenvedést, a pusztulást a gonosz okozza, de a gonosznak mindig konkrét emberi hordozói vannak, akiket kedvező körülmények között le lehet győzni. Shakespeare tagadja, hogy a 'végzet' a tragikum alapja, s ez fontos jellegzetessége a shakespeare-i realizmusnak — írja Anyiksz.¹⁶

A másik lényeges pozitív mozzanat a tragédia keltette összebenyomásban az a heroikus vonás, amely Shakespeare tragikus alakjait jellemzi. Drámái tele vannak katasztrófákkal, de e csapások alatt mutatkozik meg az ember nagysága, az emberi szellem győzelme. A shakespeare-i jellemalakok teljes szabadsága gondolatban, érzésben, tettekben: ez a tragikus összebenyomás pozitív oldalának, a kiengesztelődés érzésének talán legfőbb forrása. A shakespeare-i jellemek páratlan, teljes szabadságának legmeggyőzőbb történeti-társadalmi magyarázatát Anyiksz adta: ez a szabadság abban a rövid történelmi pillanatban volt lehetséges, amikor az élet régi normái már rombadőltek, de az új társadalmi normák még nem szilárdultak meg. Shakespeare hőseit már nem köti a feudális erkölcs, de még nem lettek rabjai a polgári morálnak.¹⁷

Az aktív és tudatos elv hangsúlyozása, a humanista erkölcs emeli a shakespeare-i szemléletet a hagyományos vallásos morál, de egyben a fejlett polgári társadalom pozitivisták etikája fölé is, amely az ember viselkedését az öröklődés vagy a külső környezet hatásából próbálta levezetni. Shakespeare olyan világot rajzol, amelyben az emberek még nem lettek az életkörülmények rabjai. Kritikusunk érdekes párhuzamot von a *Lear király* és a *Goriot apó* között. A XIX. századi író megmutatja, mint formálja a társadalom az embert, Shakespeare azt ábrázolja, hogyan teremti az ember a társadalmat.¹⁸

Ami végül a pályázáró regényes színművek (*Cymbeline*, *Téli rege*, *A vihar*) bizakodóbb hangját, lazább szerkesztésmódját, megváltozott művészi módszereit illeti a tragédiák komor koncentrálttsága után, e különbségek fő oka

¹⁵ Ист. зап. театра I. 459—60.

¹⁶ Уо. 476.

¹⁷ Иллюстр. с. 6. 1958. 24—25.

¹⁸ Уо. 33—34.

a költő megváltozott viszonya a társadalmi valósághoz. Shakespeare művésze kezdettől fogva nem csupán az emberi és társadalmi kapcsolatok pontos képe, hanem egyúttal aktív állásfoglalás, szenvedélyes törekvés a legmagasabb emberség eszményei felé. De a humanista ábrándok lassan szertefoszlottak, amint a feudális elnyomást kapitalista rabság váltotta fel. A shakespeare-i életműben az ideológiai válság kezdetét a *Hamlet* jelzi. Anyiksz't a humanista eszményeknek és az emberi lelket megnyomorító társadalmi viszonyoknak az ellentétében találja meg a shakespeare-i tragikum forrását.¹⁹

Shakespeare életérzése, ember- és világszemlélete nem nyugodhatott meg ezen a disszonáns akkordon. Mint Beethoven utolsó korszakában, az elemi erők összecsapása, a szenvedély viharzása után ő is harmóniát, magasabb rendű szintézist keres — „nem-tragikus megoldást a valóság ellentmondásai számára”.²⁰

Ismeretes, hogy Shakespeare utolsó korszakának regényes színműveit általában a nagy tragédiák alá helyezik. Lytton Strachey a fáradtság, a csömör jeleit vélte bennük felfedezni, Ashley Thorndike, az ismert amerikai drámatörténész Beaumont és Fletcher könnyebb fajsúlyú tragikomédiájának hatását, Szmirnov kompromisszumot, részleges kapitulációt az újjáéledő arisztokratikus ízlés előtt. Tolnai Gábor akadémiai székfoglalójában a manierizmus stílusváltásának tulajdonította a regényes színművek, különösen *A vihar* sajátos művészi módszereit és hangulatát.

Ha a shakespeare-i dráma értékmérőjének a cselekmény és a jellemek valószerűségét tekintjük, akkor valóban a nagy tragédiákban kell látnunk az életmű csúcspontját. A társadalmi valóság ellentmondásainak pontos diagnózisa és hiteles ábrázolása azonban csak egyik pólusa a shakespeare-i géniusznak — a másik pólus a jövőbe hatoló pillantás, a teremtő ábránd. Shakespeare művészete — írja Anyiksz't — nemcsak az élet tükre, hanem egy szebb, tökéletesebb élet látomása.²¹

Ezt a látomást jelenítik meg az utolsó színművek. Shakespeare itt sem mond le a valóság ellentmondásainak ábrázolásáról, éppoly kérlelhetetlen az emberi gonoszság, a társadalmi igazságtalanság minden megnyilvánulásával szemben, mint tragikus korszakában. De figyelmét nem annyira a bíráló köti le, mint az ellentétek pozitív megoldásának keresése. A *Téli regében* Hermione és Perdita alakja az élet diadalát jelképezi a halál, a pusztító szenvedélyek felett. V. Uzin, az utolsó színművek egyik kitűnő szovjet elemzője *A vihar* Prosperóját tartja Shakespeare legaktívabb jellemalakjának: a 'tisztá' tudománynak élő remete-tudós a tettek emberévé fejlődik, felülkerekedik ellenségein, igyekszik átalakítani az életet, az emberek közti kapcsolatokat.²² Anyiksz't abban jelöli meg a darab eszmei tartalmát, hogy a tudományt és értelmet képviselő Prospero maga alá rendeli a durva állati elvet szimbolizáló Calibant és felszabadítja Arielt, a szellemi elv szimbólumát. Legyőzi a gonoszt, szeretetet és egyetértést teremt az emberek között.²³

A szimbólumok említése is arra vall: a szovjet kritikus elismeri, hogy az utolsó színművek kevésbé realisztikusak, mint a tragikus korszak remekművei.

¹⁹ Уо. 32.

²⁰ Уо. 36.

²¹ Уо. 32.

²² В. Узин: Последние пьесы Шекспира. Шексп. сб. 1947. 177—208.

²³ Ист. зап. театра I. 479.

Anyiksz megadja a művészi módszerek változásának eszmei-társadalmi magyarázatát: Shakespeare humanista hitvallásának pozitív eszményeit kívánta hangsúlyozni, de az eszményeknek nem találta megfelelőjét a kor társadalmi valóságában — ezért pályája végén a realizmustól a romantika felé hajlik. Az utolsó korszak regényes színműveit sajátos utopizmus hatja át, legvilágosabban *A viharban*. Az új világ teremtmője a fiatal nemzedék, amely a régi világ határain túl, a természet élő forrásainál nevelkedett. Shakespeare a 'gyermekek témájával', Marina, Perdita, Guiderius és Arviragus, Ferdinand és Miranda alakjával fejezi ki azt a hitét és reménységét, hogy az új nemzedék boldogabban fog élni elődeinél.²⁴

A fenti vázlat az érett szovjet Shakespeare-kritika negyed századának néhány központi problémájáról igyekszik tájékoztatást adni. A rendelkezésre álló hatalmas anyagnak csupán elenyésző töredékét dolgozhattuk fel, éppen csak érintettük a shakespeare-i realizmus sajátosságának kérdését, főleg pedig nem állítottuk bele a szovjet kutatások eredményeit az orosz Shakespeare-kritika fejlődésének általános menetébe. Az utóbbi tanulmányozásához a Külföldi Irodalom Össz-szövetségi Állami Könyvtárának 1964-ben megjelent részletes bibliográfiája²⁵ nyújt nélkülözhetetlen segédeszközt; az M. P. Alekszejev leningrádi akadémikus szerkesztette kötetet a „Shakespeare és az orosz kultúra” című, több fontos tanulmányt tartalmazó függelék egészíti ki.

Nemzetközi távlatokat tár fel a Szovjet Tudományos Akadémia Világ-irodalmi Intézetének jubileumi Shakespeare-kötete,²⁶ amelyben a kiadvány főszerkesztőjének, R. M. Szamarin moszkvai professzornak a drámaíró időszerezését fejtegető, a X. Stratfordi Nemzetközi Shakespeare Konferencián elhangzott előadása mellett több szovjet és külföldi kutató foglalkozik elméleti kérdésekkel, valamint az író fogadtatásával és utóéletével a Szovjetunió és az európai kontinens több országában. Ezt a kötetet legcélszerűbb lesz a jubileumi évben megjelent egyéb marxista Shakespeare-kiadványokkal együtt tárgyalni és így illusztrálni a különböző országok marxista Shakespeare-kutatóinak általában közös kritikai elveit, de gyakran különböző vizsgálódási módszereit.

Végezetül meg kell jegyeznünk, hogy napjaink legtermékenyebb szovjet Shakespeare-kutatója, A. A. Anyiksz, 1963-ban megjelent, már említett részletes monografikus feldolgozása²⁷ után a jubileumi évben egy népszerű Shakespeare-életrajzot bocsátott közre, az M. Gorkij alapította „Nevezetes emberek élete” című sorozatban.²⁸ A több mint százezres példányszámban megjelent kiadvány arról tanúskodik, hogy a drámák páratlan színpadi népszerűsége mellett Shakespeare korszerű marxista kritikai értelmezése is immár igényt tart arra, hogy eljusson a szovjet nép legszélesebb rétegeihez.

²⁴ Узин: i.m. 206 és Ист. зап. театра I. 479.

²⁵ Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. М., 1964. 711.

²⁶ Вильям Шекспир. 1564—1964. АН СССР. М., 1964. 489.

²⁷ А. АНИКСТ: Творчество Шекспира. М., 1963. 615.

²⁸ А. АНИКСТ: Шекспир. Жизнь замечательных людей. М., 1964. 368.

Shakespeare időszerűségének egyik aspektusáról

A szcenikában képekké válnak a sorsok. De a tegnap és ma látott színpadi képek a legritkább esetben fejezik ki a shakespeare-i sorsokat. Hiszen mi is a szcenika? Hírül adják, hogy a zseniális rendező a puszta szó-szövedéket vizuális képszerűségbe fordítja át. Valójában Shakespeare-nél maguk a dialógusok tartalmazzák a tulajdonképpeni sorsokat, és a színpadi jelenetek többnyire csak szegényesen lemásolják, vagy szándékosan szétrombolják, meghamisítják azt, ami a szavakban már tökéletesen felépült.

A dialógusnak ezek a szavai az embernek és a társadalomnak — az emberi sors e terepének és közvetítő közegének — viszonyában rejlő feszültséget fejezik ki, és épp e feszültség változtatja őket képekké. Nem az oszlop-csarnokok utánzásai adják a görög tragédiák szcenikáját. A polisz-polgár teszi meg ezt, aki egyéniséggé érve szétfeszíti polisz-polgári létét, de — bensőleg — mégsem juthat sohasem túl a polisz-polgárságon. Így alakul ki e szcenika, a görög tragédiák lelki tája: Aiszkhülosznál, ahol az istenítélet a polisz rendjébe vezeti vissza a tragikus bosszút, zárt még ez a táj; a legmagasabb feszültséget Szophoklésznál éri el, ahol a polisz-morál a lélek és a tett, a személyiség és a társadalom páratlanul tragikus harmóniájával nő át az individuális etikába. Olyan bensőleg gazdagon tagolt zártság jön itt létre, amelyhez foghatóval egészen Shakespeare-ig nem találkozhatunk.

A modern polgári dráma szcenikája szöges ellentétben áll ezzel. A társadalom valóságos hatalma végtelenül megnőtt, de polisz-korabeli (és középkori) konkrét fiziognómiája vallotta ennek kárát, a társadalom olyan milióként jelenik meg, amely az emberekkel idegen és kikerülhetetlen kényszerként áll szemben.

Az emberi bensőség foglya e miliónek, és ugyanakkor hontalan benne. Arra törekszik, hogy legalább bensőleg megmeneküljön az így létrejött önelidegenedéstől. Ezért jut itt — a dráma történetében először — önálló alakhoz a szcenikai kép. A dialógustól függetlenül létezik, noha a dialógus csak ilyen milión belül jöhet létre. Ez a szcenika a polgári korszak társadalmi létének mélyén gyökeredzik; Friedrich Hebbel több mint száz évvel ezelőtti szavaival élve „az életnek az egyoldalúságban való szörnyű megkötöttségét” fejezi ki. E dráma Hebbeltől és Osztrovszkijtől Csehovig és O’Neillig ezt a témát ábrázolja, azt fejezi ki, hogy miként torzul és idegenedik el az emberi személyiség a polgári társadalom miliójében, és miként harcol tragikus, komikus és tragikomikus módon e folyamat ellen. Ezért következetesen járnak el e korszak színházának gyakorlati szcenikusai, amikor olyan milió-színpa-

dot építenek fel, amely miliőszerűségét még akkor sem adja fel, ha szubjektívisztikusan hangulat-színpaddá finomítják.

Shakespeare szcenikája egy nagy tertium datur e két szélsőséggel szemben. Átmentette a középkorból a külső népies formákat, hogy bennük, művészi közvetítésükkel, lejátszassa a reneszánsz kori individualitás és társadalmiság új, nagy tragédiáit. Shakespeare egyrészt azért áll egyedül kortársai között, mert a jelenetek tarka népiességét sohasem gyöngíti le valamiféle „klassziciz-mussal”, másrészt mert műveinek feszültséggel teljes, tragikus atmoszférájában mindig uralomra jut a személyiség és a társadalmiság etikai egységének végső harmóniája. A reneszánsz emberfelfogásának kettős vonala van. A történelemben első ízben emeli legfőbb értéké az emberi egyéniség e világi kiteljesedését; ugyanakkor azonban az embernek a világhoz, a természethez és a társadalomhoz való viszonyában megalapozza azokat a specifikus magatartás-módokat, amelyek később a társadalmi munkamegosztásban megvalósuló differenciálódás bázisaivá fognak válni. Ezt láthatjuk Macchiavellinél, aki szétválaszja az etikát és a politikai cselekvést, vagy Galileinél, aki szerint a természet könyv, amelyet a geometria ábécéjével írtak meg. Mindezzel azonban a reneszánsz, mint Engels helyesen látta, még nem érte el a modern munkamegosztást.

Shakespeare különös sajátossága e még-el-nem-érés uralma. Sem előtte, sem utána nem ábrázolták még így az ember osztatlanságát, oszthatatlanságát, azt, hogy az ember lényege megszüntethetetlenül előbbrevaló, mint valamennyi objektivációja. Shakespeare ismerte Macchiavellit, sokat tanult tőle, vitázott is vele, de az egyéniség etikai szubsztanciája minden nagy alakjánál magábaszívja a politikai cselekvést, a társadalmi sorsot, amely e szubsztancia attribútumaként vagy móduszeként jelenik meg.

Mindebben mély és átfogó világnézet rejlik, de ez mindig a megőrzött népiesség fluidumában jelentkezik és nyilvánul meg. A külső, színháztechnikai értelemben vett szcenikában nincs különbség Shakespeare és kortársai közt. Ez azonban legtöbbször nem több, mint mesék és figurák számára hagyományosan adott színpadi forma; Shakespeare-nél viszont e helyzetből a külső és a benső szétválaszthatatlan egysége nő ki. Ennek konkrét kimutatásához vaskos könyvre volna szükség. Egészen általánosan szólva a gyorsan váltakozó rövid jelenetek ritmikáján és atmoszféráján fordul meg a dolog. Ugyanis a sors-görbe ritmikája Shakespeare-nél sohasem csupán egy nagy, általános vonal — az is —, hanem sokszínű, explozív pillanatokból tevődik össze, amelyek látszólag maradéktalanul feloldódnak közvetlen hic et nunc-jukban, drámai egymásutánjuk, kölcsönös, kontrasztáló kiegészülésük azonban végső soron új tartalommal telített egységet ad. Ennek jelentős szcenikai-stilisztikai következményei vannak az egyes, gyakran nagyon rövid jelenetekre nézve, amelyekből a tragédia összetevődik. Mindenekelőtt minden ilyen jelenet megszüntethetetlenül önálló egyediség, magában kiteljesedett monád: atmoszférája, dialogikusan pittoreszk lényege, a benne koncentrált lelki mozgások hullámlása lehetetlenné teszi, hogy e jelenetek bármelyikét közvetlenül egy általános teljesség alá rendeljük. (Gondoljunk ezzel szemben bármelyik görög tragédiában a háttér egységére vagy arra a — mondhatni — apriorisztikus hangulati szintézisre, amely mindegyik polgári drámában uralkodik. Minden egyéb divergencia ellenére ebben a tekintetben a *Vadkacsa*, a *Cseresnyéskert* és a *Boldogtalan hold* azonos terv szerint épül fel.) A shakespeare-i jelenetek dramaturgiai szintézise viszont aposzteriorikus, önálló, egyedi individualitások köl-

csönhatásából épül fel. A rövidség vagy hosszúság, a konkretizálendő hangulati tartalom ellentéte az az esztétikai erő, amely e sokrétűséget végső soron egységgé kovácsolja. Emellett dinamikus minden egyes jelenet benső egyneműsége is: a dialógusból — és csak a dialógusból — épül fel. Még oly heves természeti események is, mint amilyen a *Lear*-ben a vihar, a szereplő személyekhez, a tisztán emberi sorsokhoz kapcsolódnak minden részletükben, minden fokozásukban és decrescendójukban. Persze — és itt érvényesül Shakespeare radikális, kegyetlenségig menő objektivitása — ez úgy megy végbe, hogy e jelenetek egy pillanatra sem redukálódnak szubjektív hangulatokká.

Egy ilyen szcenika alapja az embernek a világhoz (végső soron a társadalomhoz) való viszonya, az a mód, ahogyan a megmaradás és az elbukás, az emberi tökéletesedés és a szétzúródás egysége megvalósul. Shakespeare-nél ebben a kérdésben a levezetődő feszültség mélyrehatóbb és explozívabb, mint előtte vagy utána bármikor, de e feszültséget ugyanakkor az emberi szubsztancia e világi — noha tragikus — szétrombolhatatlanságába vetett hit hatja át. Gyakran hasonlították össze művészetét Mozart vagy Raffael, Bach vagy Michelangelo, Beethoven vagy Rembrandt művészetével. Ezek az összehasonlítások azonban a találó rész-megegyezések ellenére is mellőzik Shakespeare minőségileg egyedülálló voltát. Nála ugyanis a borzalom és a vidámság, a fenség és a báj, az atmoszferikus festői elem és a szigorúan meghúzott linearitás szétválaszthatatlan egységéről van szó. Ez az egység elsődlegesen ismét nem artisztikus, hanem a költő világnézetén alapul: az emberi kiteljesedés abszolút e világiságának el kell távolítania az ábrázolt külvilágból minden, mégoly éterikusan megcsinált teodiceát, és az embernek — éppen egy ilyen valóságban — lehetővé kell tennie, hogy életét, még ha tragikusan is, értelemmel töltsen meg. Lessing már akkor is nagy kritikusként bizonyult volna, ha csak Szophoklésznek és Shakespeare-nek ezt a végső rokonságát állapította volna meg.

Ismeretes: Shakespeare, a sikeres színpadi szerző csak viszonylag későn vált igazán híressé. Csak a polgári korszakban ismerték fel, hogy világjelentőségű költő. Az emberi beteljesedés elsüllyedt aranykoraként áll szemben egy olyan világgal, amelyben az embernek kétségbeesett harcot kell folytatnia annak érdekében, hogy szubsztanciája ne morzsolódjon teljesen széjjel; olyan aranykort képvisel, amely egyúttal távoli utópikus célként csillog elő a jövőből. A polgári világ nem vonhatja ki magát e kettős bővület alól, új és új kísérleteket tesznek arra, hogy ezt az eltűnt jövőt belevarázsolják a sűrke jelenbe. A próbálkozások csaknem mindig kudarcot vallanak. Már Goethe *Götz von Berlichingen*-je is sokkal inkább volt bensőleg Walter Scott regényeinek előfutára, mint Shakespeare megújítása. És csaknem valamennyi későbbi — egymástól nagyon is eltérő — kísérlet azon szenvedett hajótörést, hogy Shakespeare dialogikusan szárnyaló világa újból és újból társadalmi-történelmi milióvé vált, amely nem ritkán költői és drámai szempontból jelentős értéket képviselt, de ezt a hön áhított emberi-költői célt mégis elhibázta. (Mellesleg megjegyezve: itt csak jelentős kísérletekről beszélünk, nem pedig a nagyszámú akadémikus utánzásról.) Ritka az olyan kivétel, ahol legalább valódi áttörés következett be ebben az irányban. Ezt láthatjuk Puskin *Borisz Godunovjánál* az alakok koncepciójában és Büchner *Danton halála* című darabjának szcenikájában. Mindketten gyakran ki tudják emelni történelmi világukat a miliószerűségéből. Puskin néhány alakjával és jelenetével közelíti meg a sors-ábrázolás shakespeare-i atmoszféráját, Büchner pedig népi

jeleneteinek eltervezésében és kompozicionális elrendezésében ér el valamit a Shakespeare-i jelenetek ritmikájából, amennyiben a főszereplők nagy ideológiai összecsapásait mindig a párizsi népelet képei követik, amelyek, közvetlen hivatkozás nélkül, pontos társadalmi választ adnak azokra a kérdésekre, amelyeket a vezetők vetettek fel.

Bizonyára nem véletlen, hogy Puskin és Büchner is forradalmár volt. Ugyanígy az sem véletlen, hogy napjainkban a shakespeare-i szcenika megújítására szintén egy forradalmár, Brecht tette az egyetlen igazi kísérletet. A miliő-színpaddal szemben persze mindig újból jelentkezett az opposzió. Ez azonban csaknem mindig elvont és ezért művészileg efemer volt. Ha ugyanis a művész nem látja át, hogy a miliőszínpad az ember társadalmi elidegenedésén alapul, vagy ha ezt az összefüggést felismeri, de megreked az elidegenedés pusztán kontemplatív és ezért üres tagadásánál, akkor az elvont szcenika különféle formái tisztán artisztikus, a dráma és a színpad jövője szempontjából kevésbé jelentékeny kísérletekké degradálódnak. (Viszont az elidegenedés elleni valódi harcból, még ha kétségbeesett is, újból és újból jelentős dráma születik, persze polgári értelemben.) Brecht kezdeti és középső periódusa szcenikailag messze menőig az elvont opposzió befolyása alatt állt. Csak amikor a hitlerizmus elleni harc során mind világosabban felismerte, hogy a drámai ábrázolás középponti problémája az ember megmentése a külső és belső veszélyeztetettségtől, kezdett eltűnni szcenikájából az ember és a háttér dualitása, és ekkor kezdték jobban és rosszban sorsszerűen valóban aktívvá vált személyei önmagukból, vagyis tisztán dialogikusan kifejezni lényegüket és sorsukat. Így jöttek létre olyan csúcscsúcsjelenetek, amelyek minőségileg különböznek a legjobb polgári drámától is, mint például az anyák párharca a *Kaukázusi krétakörben* vagy mindenekelőtt Kurácsi mama néma lányának riadódobolása. Brecht mai világhatásában stilisztikai értelemben átmenetileg középső korszakának elvontsága dominál, és e korszak egyes elemei persze az utolsó periódusban is megmaradtak. De e kezdődő — és Brecht halálával sajnos félbemaradt — áttörés puszta ténye is azt bizonyítja, hogy Shakespeare-nek mint az elidegenedés költőileg leghatásosabb ellenmérének nagyfokú időszzerűségét egy valóban forradalmi aktivitás éppen ma a dráma megújításának, a miliő-szcenika legyőzésének elevenen ható erejévé teheti.

(Times Literary Supplement, 1963. április 23.)

(Fordította : Eörsi István)

Titánia és a számárfő

... ha fölébred, mint a többiek,
Hadd térjen ő is Athénébe meg,
S ne jusson e kaland eszébe, csak
Mint egy rossz álom zaklatásai.*

(Szentivánéji álom, IV. 1.)

1. A filológusok már régen felfedték Puck ördögi származását. Puck egyszerűen egyike volt az ördög neveinek; asszonyokat és gyerekeket ijesztgettek vele, akárcsak a farkasemberrel vagy a lidérccel. A Shakespeare-magyarázatok szerzői rég rámutattak a Puck és Ariel közti hasonlóságra is, a szituációk, sőt egész mondatok ismétlődésére. Puck és Ariel is a vándorokat csalogatja, tévútra viszi őket, lidércfénnyé változik a mocsarak felett:

Tévútra csal vándort, s kineveti

(II, 1.)

Ez minden népi ördög kedvenc szórakozása volt. Puck és Ariel is lelkesen űzik ezt a mulatságot. Ariel kimérává és hárpriává változik, végig marja Kalibánt, csípi, szúrja vagy az örületig csiklandozza. George Lamming Arielt a kémek prototípusának nevezi: „Ariel Prospero információ-forrása, a kémek prototípusa, megtestesítője — ha egyszer megvalósul — a tökéletes és utólérhetetlen titkos rendőrségnek.”

Shakespeare csak két darabjában visz csodalényeket a színre: a *Szentivánéji álomban* és a *Viharban*. A *Szentivánéji álom* vígjáték, a *Vihart* is sokáig komédiának tartották. A *Szentivánéji álom* a *Vihar* előhírnöke, csak más hangnemben íródott, ugyanúgy előhírnök, mint ahogy az *Ahogy tetszik* a *Lear király* előhírnöke. Néha úgy tűnik, hogy Shakespeare valójában csak három-négy darabot írt, s csupán ezeket ismételte minden fekvésben és minden hangnemben, mintha ugyanaz a motívum ismétlődne dűrban és mollban, miglen a *Lear király* konkrét zenéjében szakít minden harmóniával. Leart a vihar abban az ardennes-i erdőben éri és hajszolja örületbe, ahol még nem is olyan régen az *Ahogy tetszikben* egy másik száműzött uralkodó, egy másik száműzött testvér és egy szerelmespár azt remélte, hogy szabadságra, biztonságra és boldogságra lel. A száműzött királyokat bolondok kísérték. Tulajdonképpen mindig ugyanaz a bolond. Prubik jól tudja, hogy az ardennes-i erdő idillje csak illúzió, és hogy a világ kegyetlensége elől nincs menekvés.

Puck és Ariel rokonsága nemcsak a *Szentivánéji álom* és a *Vihar* irodalmi értelmezése miatt fontos; talán még fontosabb e darabok színházi előadása szempontjából. Ha Ariel, az „airy spirit”, ördög, akkor Prospero Faust egyik megtestesülése lesz: akár Faust, úgy tartja hatalmában a természet erőit, és akár Faust, úgy szenved végül vereséget is. Talán éppen ez teszi lehetővé, hogy

* Az idézeteket Arany János fordításában közöljük.

Prospero alakját mely a színpadon szinte mindig holt, drámailag életre keltsük. Ariel, aki a gondolat, az intelligencia, az ördög, többé nem lesz túll- és gézszárnyú, trikós balerina, akit a repítő szerkezet lebegtet a színpad felett.

De ha Puckban van egy darabka a jövőből, akkor neki is meg kell változnia. Már nem lehet csupán a német gyermekmeséből előlépett pajkos manó, s a romantikus tündérvilágból származó költői kobold sem. S így talán majd sikerül a színháznak megmutatni Puck kettős arculatát: a jóságos Robin pajtást és a rettenetes ördögöt, Hobgoblint. egyaránt („Those that Hobgoblin call you and sweet Puck”, II. 1.) A kis manó fél tőle, becézőn szól hozzá, meg akarja szelídíteni. Puck, a házi szellem egyszerre gonosz sátánná változik:

*Majd ló leszek, majd kan, majd szörnyű medve,
Majd meg kutyává, tüzzé változom :
S nyerít, ugat, rőfög, dörög, lobog
Ló, eb, kan, medve, tűz utánatok.*

(III, 1.)

A *Vihar* legutóbbi stratfordi előadásában Ariel hallgató, tündő arcú fiú. Soha nem mosolyog. A Nowa Huta-i Teatr Ludowy 1959. évi előadásában Ariel kettős alakban jelenik meg. A stratfordi *Viharban* négy hallgató dublőz kíséri. Az ördög mindig meg tud sokszorozódni. A dublőzök maszkot viselnek, mely az első Ariel arcát idézi fel.

*Igy halva el érzések, szellemök,
Az érzéketlen támad ellenök :
Megtépi tüske, gally s egy-egy darab
— Itt köntös-ujj, ott főveg—elmarad:*

(III, 2.)

Itt nem koronás gyilkosokat üldöz Prospero szigetén Ariel, itt a derék Robin pajtás kergeti szét a tiszteletre méltó Vackor társaságát, pedig az a légynek sem ártott. Puck ördög, és szintén meg tud sokszorozódni. Könnyen el tudok képzelni egy olyan előadást, ahol Puckot is ördögi dublőzei kísérik tükörképként. Puck, akárcsak Ariel, gyors mint a gondolat:

*Övet kerítnék negyven perc alatt
A föld körül.*

(II, 1.)

Puck számára, akárcsak Ariel számára, nem létezik se idő, se tér. Puck varázsló és bűvész, mint a commedia dell' arte harlekinjai. Az a harlekin, akit évekkel azelőtt varázsolt elénk a *Két úr szolgájában* a milánói Piccolo Teatro felejthetetlen Marcello Morettije. Volt benne valami az állatból és a faunból. A szeménél és szájánál kivágott fekete bőrmaszok valami macska- és róka-jelleget adott arcának. De elsősorban ördög volt. Ördög, mint Puck. Megsokszorozódott, megkettőződött és megháromszorozódott, úgy tűnt, hogy nem köti a nehézségi erő, átváltozott, szörnyeteggé torzult, egyszerre több helyen is tudott lenni. Minden személynek meghatározott gesztus-repertoárja van, de a harlekin ismer minden gesztust. Ördögi az intelligenciája; ő a mozgás démona.

*Még színdarab? . . . No, hallgató leszek,
S tán működő is, ha lesz rá okom.*

(III, 1.)

Puck nem pojáca. És nem is csak színész. Ő mozgatja, mint a harlekin, zsinóron az összes szereplőt. Felszabadítja az ösztönöket, és mozgásba hozza a világ mechanizmusát. Megmozgatja, de egyúttal ki is gúnyolja. A harlekin az ügyelő és rendező, mint ahogy ők ketten, Puck és Ariel az ügyelői és rendezői annak a látványosságnak, melyet Oberon és Prospero készített elő. Puck bogycák nedvével fröcskölte le a szerelmesek szemét. Mikor mutatja meg végre a színház Puckban a bakot, az ördögöt és a harlekin?

2. A legújabb Shakespeare-életrajz szerzője, A. L. Rowse szerint a *Szentivánéji álom* első előadása a Southampton-család régi, a Chaucery Lane és a Holborn sarkán levő londoni palotájában zajlott le. Ez egy hatalmas későgótikus épület volt, tornácokkal és körfolyosókkal, melyek körbe fogták a nyitott téglalap alakú udvart, amihez még sétára csábító kert is tartozott. A *Szentivánéji álom* igazi cselekményéhez bajosan lehetne jobb környezetet elképzelni. Az idő késő éjszakába nyúlik a mulatság már vége felé jár. Valamennyi pohárköszöntő elhangzott, a tánc is befejeződött. Az udvaron még ott állnak a lámpás apródok. De a szomszédos kertben már sötétség uralkodik. A kapun összefonódó párok suhannak át halkan. A spanyol bor nehéz, a szerelmesek elszenderedtek. Valaki elment mellettük, bogycá-nedv cseppent rájuk, a fiú felébred. Nem látja a mellette alvó lányt; mindent elfelejtett, még azt is, hogy vele surrant ki a mulatságról. Amott egy másik lány, elég a kezét kinyújtania érte, már ki is nyújtotta, már fut is utána. Már gyűlöl, ugyanolyan hévvel, mint ahogy egy órája vágyakozott:

*Én? Óvéle? Nem!
Sőt bánom útált perceim körében.
Nem Hermiát, Heléndát szeretem.*

(II, 2.)

Shakespeare-nél mindig káprázatosan hirtelen lobban fel a szerelem. Az elragadtatás az első szempillantással, a mámor az első kézfogással kezdődik. A szerelem lecsap, mint a sólyom, a világ eltűnik, a szerelmesek csak egymást látják. A szerelem Shakespeare-nél betölti a szerelmes egész lényét, sóvárgás és gyönyörűség. A *Szentivánéji álomban* ebből a szerelmes szenvedélyből csak a hirtelen vágy marad:

Lysander: *Nem volt eszem, hogy néki esküvém.*
Helena: *Most sinds ha megtöröd, azt mondom én.*
Lysander: *Demetrius nem érted, érte lángol.*
Demetrius (felserken): *Helén, te nimfa, istennő, remek!
Ó, mert mihez hasonlók e szemek?
Kristály ehhez sár.*

¶(III, 2.)

A *Szentivánéji álom* Shakespeare legerotikusabb darabja. S talán egyetlen tragédiájában vagy komédiájában — a *Troilus és Cressida* kivételével — sem annyira brutális az erotika, mint itt. Csak a CXXXV. szonettben szókimon-dóbb és hevesebb.

A *Szentivánéji álom* színházi hagyományai különösen elviselhetetlenek. A klasszicizáló eredeti, a tunikás szerelmesekkel és a márványlépcsős háttérrel ugyanúgy, mint a másik, az operás-tüllös-kötéltáncos változat. A színházak

régóta úgy inszenizálják a *Szentivánéji álmot*, mint egy Grimm-mesét, s valószínűleg ezért mosódik el a színpadon teljesen a párbeszédék és szituációk élessége, brutalitása. Szinte már nem is látszik, szinte már nem is hallatszik ez a vadság.

Lysander: *Bocsáss, te macska, bojtorján, te, te!
Mert úgy lerázlak, mint hitvány kigyót.*

Hermia: *Mily durvaság ez? Hogy váltál ilyen né,
Kedves?*

Lysander: *Kedves? odább, cirmos tatár!
Te undok gyógyszer, te gyűlölt ital!*

(III, 2.)

A kommentátorok már rég észrevették, hogy ebben a szerelmi négyesben a szerelmesek szinte alig különböznek egymástól. A lányokat tulajdonképpen csak magasságuk és hajszínük különbözteti meg. Talán egyedül Hermiának van egynémely egyéni vonása, melyek segítségével felfedezhetjük benne *A felfülből szerelmesek* korábbi Rozalináját és az *Ahogy tetszik* későbbi Rozalindáját. A fiatalember csak nevükben különbözik egymástól. Az egész négyes híjával van az egyénített, élesen körvonalazott jellemnek, amit pedig Shakespeare ekkor már gyakran megvalósított.

A szerelmesek felcserélhetők. Talán épp ez volt Shakespeare célja? Mert ennek a forró éjszakának az egész cselekménye, minden, ami ezen a mámoros estélyen történt, a szerelmi partnerek tökéletes felcserélhetőségén alapszik. Nekem mindig úgy tűnik, hogy Shakespeare-nél semmi sem véletlenszerű. Puck jár-kezel éjjel a kertben, elmegy az egymással felcserélt szerelmespárok mellett, s így szól:

A nőszemély az, de a férfi nem

(III, 2.)

Helena szereti Demetriust, Demetrius szereti Hermiát, Hermia szereti Lysandert. Aztán Lysander üldözi Helenát, Helena üldözi Demetriust, Demetrius üldözi Hermiát. A vágyaknak e mechanikus párfordulása és a szerelmesek felcserélhetősége nem csupán az intrika alapja. Azt hiszem, hogy az alakok szerelmi partnerre való redukálása ennek a kegyetlen álomnak a legjellemzőbb jegye. És talán egyúttal a legkorszerűbb jegye is. A partnernek már nincs neve, sőt arca sem. Csak ő fekszik a legközelebb. Ahogy Genet egyes darabjaiban már nincsenek egyértelmű alakok, csupán szituációk vannak. Minden ambivalenssé válik.

... Ó, jaj! *Mi dolog ez?
Nem Hermia vagyok? s te nem Lysander?
Rutabb se volnák tán, mint azelőtt.*

(III, 2.)

Hermiának nincs igaza. Mert csakugyan nincs Hermia, ahogy Lysander sincs. Vagy inkább két különböző Hermia és két különböző Lysander van. Hermia, aki Lysanderrel aludt, és Hermia, akivel Lysander nem akar aludni. Lysander, aki Hermiával alszik, és Lysander, aki menekül Hermia elől.

A *Szentivánéji álmot* először mint alkalmi, szinte „magánkomédiát” játszották egy lakodalmon. Rowse érvei meggyőzőek: valószínű, hogy Southampton grófjának ragyogó anyja ment férjhez, az ő esküvője volt ez. Ha így volt,

akkor bizonyára a fiatal gróf is részt vett az előadás előkészületeiben, s kétségtelenül maga is játszott benne, rajongóival együtt. Az anyja esküvőjén mindenki az ő kedvese volt a barátok és barátnők az egész fényes társaság, melybe Shakespeare néhány évvel ezelőtt Marlow-val együtt került be. Örülnek, ha a *Szentivánéji álom* első nézői között ott lett volna a Szonettek „fekete hölgye” is.

*Hisz én csak egy kis váltott gyermeket
Kérek, hogy apródom legyen.*

(II, 1.)

Ha a *Felsült szerelmeseket*, ezt az áttetsző komédiát azokról a fiatalokról, akik elhatározták, hogy boldogulnak nők nélkül is, helyesen tartják rejtjelezett darabnak, mennyivel több talány és célzás lappanghatott a *Szentivánéji álomban*! A színpadon és a nézőtérén csupa ismerős ült, minden célzás visszhangra lelt, a szép hölgyek pukkadásig nevettek a legyezők mögött, az urak oldalbőködösték egymást, és a homoszexuálisok csendben vihogtak.

Add nékem a fiút, s megyek veled.

(II, 1.)

A fiút, akit Oberon bosszantására Titánia egy indiai hercegtől lopott, Shakespeare nem lépteti színre, de néhányszor hangsúlyozottan említi. A *Szentivánéji álom* cselekménye szempontjából a fiú fölösleges; könnyen lehetett volna száz más okot találni a királyi pár viszályára. Shakespeare-nek nyilvánvalóan más, nem dramaturgiai okból volt erre a fiúra szüksége. Egyébként nemcsak ez a keleti apród nyugtalanító. Mindenki, s nem csupán „a halandók”, de a koronás és fejedelmi személyek is nagyon szabadosan viselkednek.

*... mert a pozsgás amazon,
Harcos, kemény-övedzős szeretőd.*

(II, 1.)

Az amazonok görög királynője nemrég még a tündérkirály szeretője volt, s Theseust is még röviddel ezelőtt szerelmi szálak fűzték Titániához. Ezeknek a közléseknek a mese szempontjából semmi jelentőségük sincs, nem következik belőlük semmi, sőt, meg is zavarják a jegyesek első és ötödik felvonásbeli erényes és kissé patetikus képét. Ezek kétségtelenül célzások a korabeli személyekre és eseményekre.

A *Szentivánéji álom* célzásait megérteni és minden rejtjeléhez kulcsot találni valószínűleg lehetetlen. De nem is szükséges. Talán még annak a végérvényes eldöntése sem túlzottan fontos, hogy Shakespeare kinek az esküvőjére fejezte be sietve és alkalmazta a darabot. A színésznek, a szcenikumnak és a rendezőnek csak azt kell feltétlenül tudnia, hogy a *Szentivánéji álom* korszerű szerelmes darab volt. Éppen korszerű, és éppen szerelmes. És hogy nagyon szókimondó, nagyon brutális és nagyon erőteljes darab. A *Romeo és Julia* után a *Szentivánéji álom* valamiféle színházi „nouvelle vague”-nak hatott.

A tündérszárnyak és a görög tógák csak kosztümök, de nem költői, hanem karnevál-kosztümök. Elképzelhető, hogy a szép countess, Southampton gróf anyjának esküvőjén vagy egy másik ugyanilyen pompás lakodalmon nagy bált rendeztek. A vendégek stilizált, fantasztikus kosztümökben jelentek meg.

Az olasz udvarban, majd Angliában egészen a puritán reakcióig az álarcosbál kedvelt mulatság volt, „impromptu masking”-nak hívták.

De már kiürültek a termek. Elkocsizott az északi Oberonnak álcázott ragyogó lovag, a bőrruhás, agancssal díszített kalpagot viselő apródsereg kíséretében. Rögtön éjfél után elmentek, hogy az ivászatot valamely Themze-parti kocsmában folytassák. A görög tunikás fiúk és lányok már előbb eltűntek. Utoljára Titánia távozott, akinek borsó nagyságú rózsaszín gyöngyökkel ékesített fülbevalói általános csodálatot ébresztettek. Szétszéledtek az alabárdosok, kialudtak a fáklyák. Kora reggel rövidke alvás után a ház ura lement a kertbe. A puha fűvön még ott aludtak az egymást átölelő párok:

*No, jó reggelt, fiuk. Bálint-nap elmúlt:
S még csak most párosodnak e rigók?*

(IV, 1.)

Hermia, bár utolsónak feküdt le, most elsőnek ugrik fel. Számára volt ez az éjszaka a legtébolyultabb. Kétszer váltotta szeretőjét. Fáradt, alig áll a lábán.

*Soha ily aléltáság! ennyi leverő!
Megtépve tüskén, ázva harmaton:
Nem járni, bennem csúszni sincs erő.*

(III, 2.)

Szégyelli magát. Jóformán még nem is döbbsent rá, hogy már nappal van. Még nem tért egészen magához. Fél az éjszaka hatalmában van. Túl sokat ivott.

*Nekem meg olyan, mintha két szemem
Kettőzve látna mindent.*

(IV, 1.)

A szerelmesek reggeli ébredésének egész jelenetét áthatja az a brutális és keserű poézis, amit minden színházi stilizálás megöl és tönkretesz.

3. A szerelem, az erotika és a szexualitás metaforikája a *Szentivánéji álomban* alapvető változásokon megy át. Kezdetben még hagyományos: kard, és seb, rózsza és eső, Cupido íjja és arany nyilai. A kétfajta ábrázolás összeütközése Helena monológiájában tűnik fel, mely az első felvonás első jelenetének lezárása. Ez tulajdonképpen a szerző monológja, valami *song*-féle, melyben először esik említés az álomról, mint filozófiai témáról. Ez a téma Erősz és Thanatosz.

*Things base and vile, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity.
Love looks not with the eyes, but with the mind,
And therefore is wing'd Cupid painted blind.*

(I, 1.)

A második két sor a legnehezebben interpretálható, s nyugtalanító a maga sok-értelműségében. Az ábrázolás itt megdöbbsentően hasonlít a firenzei neoplatonikusok, főképpen Marsilio Ficini és Pico della Mirandola formuláihoz. Ezek az orphikus doktrína alapján Erősz sajátos misztikáját hirdették. A leg híresebb Mirandola paradoxona, amit *Opera c.* művében mond ki: „Ideo amor

ab Orpheo sine oculis dicitur, quia est supra intellectum.” A szerelem vak, mert fölötte áll az értelemnek. A vakság adja a beteljesülést és az extázist. Platon misztikusabban vagy konkrétan felfogott *Lakomája* az Erzsébet-kori neoplatonikusoknak is kedvelt olvasmányuk volt. Ám ennek a neoplatonizmusnak, firenzei mintára, a Southampton-körben határozottan epikureus mellékíze volt.

Az angol *mind* szó itt, úgy érzem, képzeletet és megkívánást is jelent. Shakespeare mindig áttöri a sztereotípusokat. A Szépségből született és a Gyönyörűségben kulmináló Szerelem neoplatonikus dialektikájával Shakespeare a rútság Erőszát állítja szembe, mely a megkívánásból született és a tébolyban kulminál.* (Ez a monológ földézi Amort, a bekötött szemű gyereket, aki vakon lő íjjával. De csak egy rövid pillanatra. Mert az ábrázolás sokkal elvontabb, s a jelentéseknek immár egészen más körébe lép át:

Wings, and no eyes, figure unheedy haste.

(I, 1)

A vak Ámor Helena monológjában az ösztön vaktában rohanó Nikéjévé változik.

Szárny, szem nélkül: ez a hóbort jele.

(I, 1.)

Épp ezt a képet vette kölcsön Schopenhauer a *Szentivánéji álomból*. De a megkívánás vak Nikéje egyúttal éjjeli lepke is. Helénának ettől a monológjától kezdve nyomul be a darabba egyre erőteljesebben az erotizmus állat-szimbo-likálja. Shakespeare ezt hangsúlyozottan, makacsul, szinte megszállott következetességgel valósítja meg. A metaforák változása csupán külső kifejeződése a tiszta szerelem petrarca-i eszményítésétől való hirtelen elfordulásnak.

A szentivánéji álom, vagy legalábbis az az álom, melyet a legmodernebbnek és a legújyszerűbbnek érzünk, az itt az állatiság átélése. Ez a főtéma, mely összeköti a *Szentivánéji álom* három párhuzamos cselekményszálát. Ezt az állati erotikát éli át Titánia és Zuboly, szó szerinti, még vizuális értelemben is. Az animális erotika sötét területére lép azonban a szerelmes kvartett is:

Helena: *Vadászebed vagyok, Demetrius,
Minél inkább versz, én hizelkedem ;
Bánj mint ebekkel : rúgj, üss engemet.*

(II, 1.)

És még egyszer:

Mit kérjek ennél hitványabb helyet.

Hogy bánj velem, ne jobban, mint ebekkel?

(II, 1.)

A vadászjeleneteket ábrázoló flamand gobelineken gyakran szerepelnek rövid pórázra fogott rohanni vágyó vagy gazdájukhoz törleszkedő vadászku-tyák. Kedvelt faldíszítés volt ez az Erzsébet-kori Anglia királyi és hercegi

* L. EDGAR WIND, *Pagan Mysteries in The Renaissance*, London, 1958.

palotában. De itt egy fiatal lány nevezi magát urához törleszkedő kutyának. Brutális, szinte mazochista ez a metafora.

Egyébként érdemes jobban szemügyre venni az egész állatseregletet, amit Shakespeare a *Szentivánéji álom*ban életre hív. A romantikus hagyomány hatása alatt, melyet a színházban sajnos Mendelssohn zenéje állandósított, a *Szentivánéji álom* erdeje mindegyre Árkádia felújításának hat. Holott ez inkább egy ördög- és vámpir-lakta erdő, ahol a boszorkányok és rontóasszonyok mindent megtalálnak, amire praktikájukhoz szükség van.

*Kettős nyelvű pettyes kígyók,
Tüskedisznók, innen el.
Félre undok poc, vakondok,
Asszonyunkhoz ne közel!*

*You spotted snakes with double tongue,
Thorny hedge-hogs, be not seen ;
Newts, and blind-worms, do no wrong ;
Come not near our fairy queen.*

(II, 2.)

Titánia vadrózsák, lonc, ibolyák és százszorszépek közt hajtja álomra fejét a mezőn, de az altató, amit tündérei énekelnek neki elalvás előtt, eléggé ijesztő. A hasított nyelvű kígyókon, a tüskedisznókon, lábatlan gyíkokon és denevéreken kívül előszámlálják még a hosszúlábú mérges pókokat, bogarakat és csigákat. Az efféle altató nem éppen kellemes álmok jóslata.

A *Szentivánéji álom* állatsereglete nem véletlenszerű. A szárított kígyóbőrt, a porrá őrölt pókot, a denevérszárnyat minden középkori és reneszánsz gyógyszerkönyv úgy említi, mint szerelmi erőtlenség és különböző női nyavalyák elleni szereket. Mindezen állatok ragadósak, nyálkásak és szőrösök, kellemetlen érintésűek, gyakran keltenek heves undort. Ezt az undort a pszichoanalízis-tankönyvek pszichoneurózisnak tartják. Azok az állatok, melyekről Titánia altatójában énekelnek, a kígyók, csigák, denevérek és pókok, a freudi álmoskönyvnek is kedvenc szereplői. S Oberon épp ilyen álmot bocsát a szerelmesekre:

*Mig homlokukra verdő szárnyon ólom
Lábbal csusz a halált utánzó álom.*

*Till o'er their brows death-counterfeiting sleep
With leaden legs and batty wings doth creep*

(III, 2.)

Titánia kíséretét a következők alkotják: Pesse=Blossom, Cobweb, Mote, Mustard=Seed. A tündérek: Borsóvirágot, Pókhálót, Molyt és Mustármagot az összes lengyel fordításban, Koźmiantól kezdve Galczyńskiig átkeresztelték kicsinyítve Borsócskára, Pókhálócskára, Molyocskára és Mustárcsára. Itt megint a *Szentivánéji álom*nak romantikus mesevilágként való felfogása hatott. A színházban Titániának eme kíséretét majdnem mindig szárnyas, ugrándozó, repkedő szellemek alakjában vagy a német manók balettjeként jelenítik meg. A szuggeszció annyira erős, hogy még a szövegmagyarázók is nehezen szabadulnak tőle. Pedig elég a tündérnevek jelentésén és megválasztásán elgondolkozni — borsóhüvely és mustár, moly és pókháló —, hogy rájöjjünk, hogy ezek a rontóasszonyok és boszorkányok által használt szerelmi gyógyírok közé tartoztak.

Titánia kíséretét nyáladzó, fogatlan és reszkető inú öregasszonyok és öregemberek csoportjaként képzelem el, akik röhögve vetik oda úrnőjüket a szörnyetegnek.

*S az első tárgyat, mit ébredve meglát
(Oroszlán, medve, farkas vagy bika,
Majom vagy fürge pávián legyen),
Szerelme vad hevével üldözi;*

(II, 1.)

Oberon világosan kijelenti, hogy Titánia büntetésből egy állattal fog aludni. S ezeknek az állatoknak a kiválogatása megint csak jellemző, különösen Oberon második fenyegetésében:

*Tigris, medve, macska bár
S lenne vadkan, leopárd:
Be it ounce, or cat, or bear,
Pard, or boar with bristled hair . . .*

(II, 2.)

A pávián, a bika, a kandúr, a vadmacska, a vadkan és a disznó — mindezen állatok a bujaságot képviselik, s némelyiküknek jelentős szerepe van a szexuális démonológiában. Zuboly végül számárrá változik. De a Szentiván-éj eme lidérces álmában a számár nem a butaság jelképe. Az antik kortól egészen a reneszánszig a számárnak tulajdonították a legnagyobb szexuális potenciát, és állítólag az összes négylábú közül neki van a leghosszabb és legkeményebb fallusa.

Titániát úgy képzelem magam elé, mint nagyon magas, nagyon lapos és nagyon szőke lányt, hosszú kezekkel és lábakkal, a fehér skandináv nőkhöz hasonlatosaknak, amilyenekkel esténként a rue de la Harpe-on és a rue Huchette-en találkoztam, amint a szürke vagy egészen sötétkébe játszó fekete arcú négerrekhez tapadtak.

Te éppen olyan bölcs vagy, mint aminő szép.

(III, 1.)

Titánia és a számárrá változtatott Zuboly jeleneteit a színházban többnyire humorosan játsszák. Azt hiszem azonban, hogyha itt humorról beszélhetünk, akkor csak a szó angol értelmében, s hogy ez inkább „fekete humor”, kegyetlen és trágár, mint amilyenel Swiftnél találkozunk.

A törekeny, zsenge és lírai Titánia állati szerelemre vágyik. Puck és Oberon az átváltoztatott Zubolyt szörnyetegnek nevezik. A gyenge és édes Titánia ezt a szörnyeteget szinte erővel, erőszakkal hurcolja ágyába. Ilyen szeretőt akart. Ilyen szeretőről álmodozott. Még ha soha, saját magának se vallotta be. Az álom megszabadítja gátlásaitól. A költői Titánia, aki szüntelenül virágokról csivitel, megerőszakolja a szörnyeteg szamarat.

*Jerünk ; vigyétek lugasomba le.
Homályosan néz a hold könny miatt,
S ha ő sír, sír minden virág: s jele,
Hogy egy letört szüzességet sirat.
Nyelvét lekötvén, halkan el vele!*

(III, 1.)

A dráma összes szereplői közül Titánia megy legmesszebb és legmélyebbre a szexualitás sötét területére, ahol már nincs szépség és rótság, ahol csak mámor van és felszabadulás.

Az első jelenet végén Heléna már jelezte előre:

*Sok tárgyat, ami hitvány, nemtelen,
Naggyá, dicsővé tesz a szerelem.*

(I, 1.)

A Titánia és a szamár szerelmi jeleneteit úgy kell előadni, hogy egyszerre legyenek nem-valóságosak és reálisak, lenyűgözőek és visszataszítóak. Elragadtatást és undort váltсанak ki, rémületet és iszonyt. Furcsák legyenek s ugyanakkor rettenetesekek.

*Jer, ülj le mellém e virágpadon,
Én kedves orcád majd simogatom
És pézsmarózását tűzdelek hajadba,
Szép nagy fülednek csókra csókot adva.*

(IV, 1.)

Titánia átölelte a szamár fejét, és ujjával beletúr pata-szőreibe. Nagyon fehér. Kendőjét a fűre dobta, kihúzta teknőcfésűjét, művészi kontya kibomolva a vállára omlott. A szamárpaták egyre szorosabban ölelik. Mellére fekteti fejét a szörny. A szamárfej nehéz, szőrös.

*...éppen akkor tűze friss szagos
Virágfűzért bozontos üstökére.*

(IV, 1.)

Titánia lehunyta szemeit. A tiszta állatiségről álmodik.

5. Kihúnyt az éjszaka, közeleg a virradat. A szerelmesek már bejárták az állati szerelem sötét területeit. A harmadik felvonás lezárásaként Puck egy ironikus dalocskát énekel. Konklúzió ez és *song*, mely összegezi ennek az éjnek a tapasztalatait.

<i>Jancsi Pannit nyerje meg, Zsák a foltját lelje meg; Hím a nőslényt vigye haza, S ne legyen panasza.</i>	<i>Jack shall have Jill: Nought shall go ill; The man shall have his mare again And all shall be well.</i>
--	--

(III, 2.)

Titánia felébred, s maga fölött látja a szamárfejes tökfilkót. Vele aludt ezen az éjjelen. De most már nappal van. Már nem emlékszik rá, hogy megkívánta. Már semmire sem emlékszik. Már semmire nem akar emlékezni.

Titánia: *Ó, milyen álmok! kedves, Oberon:
Mintha szamárba lettem vón' szerelmes.*

Oberon: *Ott fekszik a hű.*

Titánia: *De hogy eshetett ez?*

Mily undorodva néz most rá szemem!

(IV, 1.)

Reggelre mindenki megszégyenült: Demetrius és Hermia ugyanúgy, mint Lysander és Helena. Sőt még Zuboly is. Ő se vallja be álmát.

Uraim, csodát beszélek; de ne kérdjétek, mit, mert ne legyek becsületes athénei ember, ha megmondom.

(IV, 1.)

Shakespeare — úgy hiszem — az éj által felszabadított szerelmi örület és a nappal mindent elfeledni parancsoló cenzúrájának éles kontrasztjában a legmodernebb és a leginkább úttörő.

*... Olyanok vagyunk mi is, mint
Az álmok anyagja.*

(Vihar, IV, 1.)

Nem csupán Ariel szomorú és merengő arcú, elvont Puck: A *Szentiván-éji álom* filozófiai témája is megismétlődik a *Vihar*ban. A *Vihar* kétségtelenül érettebb. De a válasz, amit Shakespeare a *Szentivánéji álom*ban ad, úgy tűnik, egyértelműbb, talán azt is mondhatnám: materialistább. És kevésbé keserű.

*Az örült, a szerelmes, a poéta
Mind csupa képzelet.*

(V, 1.)

A téboly az egész júniusi éjszakán át tartott. A szerelmesek szégyenlik ezt az éjszakát, nem akarnak beszélni róla, „mint ahogy nem beszél az ember a nyomasztóan rossz álmairól”. De ez az éj megszabadította őket önmaguktól. Álmukban igaziak voltak. Hazugságtól és gátlásoktól mentesek.

*... te, ki nem mindig futsz a bú szemétől,
Ó, vonj el, álom, a magam körétől.*

(III, 2.)

Az erdő Shakespeare-nél mindig a Természetet ábrázolja. Az ardennes-i erdőbe való menekülés — menekülés a kegyetlen világ elől, amelyben a trónhoz büntetlen kereszttől vezet az út, melyben a testvér elszedi testvére örökségét, és az apa halálbüntetést kér leányára, ha az akarata ellenére választ férjet. De nem csupán az erdő a Természet. A Természet — a bennünk rejlő ösztönök is, melyek éppoly tébolyultak, mint a világ.

*Bolond, s szerelmes, oly fővő agyú
S ábrázó képzetű, hogy olyat is lát,
Mit józan ész felfogni képtelen.*

(V, 1.)

A szerelmi téma még egyszer visszatér a Pyramusról és Thisbéről szóló régi tragédiában, amelyet a *Szentivánéji álom* befejezéseül Vackor színtársulata ad elő. A szerelmeseket fal választja el, nem érinthetik meg, csak a hasadékon át látják egymást. Soha nem egyesülnek. A találkahelyre éhes oroszlán érkezik. Thisbe rémülten elfut. Pyramus megtalálja véres kontösét, és ledöfi magát. Thisbe visszatér, megtalálja Pyramus holttestét, s kardjával ő is megöli magát. A világ kegyetlen az igazi szerelmesekhez.

A világ megtébolyodott, tébolyodott a szerelem is. A Természet és a Történelem eme nagy örületében rövid a boldogság pillanata:

*Mint tűnő árny, mint rövid álom
S mint villám fénye kormos éjszakán.*

(I, 1.)

(Dialog, 1964. 1. sz. 52—61.)

(Fordította: Bojtár Endre)

BÁDER DEZSŐ

Gerhart Hauptmann levelei Hatvany Lajoshoz

Hatvany Lajosnak, akit a felszabadulás előtti magyar irodalom egyik külföldi követének nevezhetnénk, a zárkózott természetű Gerhart Hauptmann barátságát is sikerült elnyernie. A kapcsolat, amely őt kezdetben a társadalmi igazságtalanságokra bátran rámutató költőhöz fűzte, lassan barátsággá mélyült, sőt, a költő személyén túl kiterjedt annak egész családjára. A barátság elmélyüléséhez még hozzájárult, hogy Hatvany 1911-ben Berlinbe költözött, ahonnan gyakran meglátogatta Hauptmannnt.

Néhány dokumentum — levél és távirat — e barátság emlékeként a Magyar Tudományos Akadémia kéziratárába került. (MS. 382/ff.) A szükséges táviratokból és üdvözlő lapokból megállapítható, hogy Hatvany már az 1910-es évek elején az agnetendorfi Wiesenstein (Hauptmann villa) lakója volt, és irodalmi műveit megküldötte a költőnek.

Hatvany művei közül németül ekkor a következők jelentek meg: Ludwig Hatvany; *Die Berühmten. Schauspiel.* (München, 1913. Müller, 166.), *Ich und die Bücher. Selbstvorwürfe des Kritikers.* (Berlin, 1910. Cassirer, 127.), *Kunstzigeuner. Schauspiel.* (München 1913. Müller, 166.), *Die Wissenschaft des Nichtwissenswerten. Ein Kollegienheft.* (Leipzig, 1908. Zeitler, 120, 2. verm. und veränd. Aufl. Berlin, 1911. Concordia 113. és München, 1914. Müller, 113.).

Hauptmannék nagy érdeklődést tanúsítanak: „Es wird sofort gelesen. Bitte, senden Sie” — írja Margarete, a költő hitvese Hatvanyinak egy Berlinbe címzett képeslapon 1911. augusztus 12-én, majd július 2-án a költő személyesen küldi ugyanerre a berlini címre üdvözlő táviratát. „Werk mit lebhaftem Interesse aufgefasst. Zustimmung und Bedenkenregendes nur mündlich zu äussern.”

A tisztelet, a megbecsülés mindkét részről őszinte volt, sőt Hatvany nem titkolja rajongását sem, amelyet Hauptmann iránt érez: „Beh nagy hálát, beh végtelen hálát érzek irántad Gerhart Hauptmann — jegyzi fel a *Henschel fuvaros* olvasása közben —, ha olvasom, mintha orgonazengést hallanék.”¹ Még idősebb korában is vágyódva gondolt vissza azokra a szép időkre, amikor még nem csupán szerette Hauptmannnt, hanem csodálhatta is. Mert Hauptmann, ha jót írt, ha rosszat, „mégis minden művében egy igazságosabb világ üzenetét elsőnek hozta”.² Hauptmann viszont nagyra értékelte Hatvany Lajos mély tudását, széles látókörű irodalmi műveltségét, emelkedett szellemét, aki osztályhelyzete ellenére is a polgári radikalizmus követelése mellett foglalt állást: „Verehere Ludwig Hatvany als Geist und begeisterten Ungarn” — gratulál neki 1918. január 29-én.

¹ HATVANY LAJOS: Én és a könyvek. Bp., 1910. 113.

² HATVANY LAJOS: Akit jobb volt csodálni, mint szeretni. Magyar Hírlap, 1937. április 11.

E barátság és őszinte megbecsülés 1933 után válságba jutott. Hatvany Lajos, Ady és József Attila felfedezője következetesen kitartott radikális meggyőződése mellett. Természetes, hogy szembe került Horthy ellenforradalmi rendszerével, és hosszú éveket töltött emigrációban. Majd, amikor honvágytól gyötörve hazatért, börtönbüntetést kellett szenvednie eszméiért. Ezt a következetes, harcos magatartást Hauptmannál nem tapasztalhatta. Ahogyan a haladó közvéleményben már az 1890-es években csalódást váltott ki, hogy Hauptmann *A takácsok* utáni irodalmi alkotásaiban mind jobban elszakadt az élettől, és nem törődött a realitással, Hatvany még inkább csalódottan látja, hogy „a nemzetek fölött való szociális igazság hirdetője csökönyös német imperialista maradt”.³ Hauptmann volt a Weimari Köztársaság legünnepeltebb költője. Amennyi elismerést és dicsőséget a társadalom valakinek megadhat, azt bőségesen elnyerte. Nevét a sajtó a weimari időkben mint Németország elnökéét emlegette, „ő azonban a néppel való azonosulás helyett visszafájt a múltba, amely ellen csak mint fró küzdött, mint ember azonban annyira megszokta, hogy nem tudott a jelenre vált jövőben élni”.⁴

A kapcsolat mindezek ellenére fennmaradt, de ez Hatvany részéről már inkább a múltnak, mint a jelennek szólt. Hatvany csalódását még növelte a költő naplójának, az 1937-ben megjelent *Das Abenteuer meiner Jugend*nek olvasása, amelyben elhallgatja Marx, Feuerbach és Darwin tanai iránt érzett korábbi lelkesedését, és nem állja ki-jelenteni: téved, aki őt afféle igazságért üvöltő Kohlhaas-szerű figurának nézi.

Az MTA kéziratárában található és itt közölt két levél 1932-ből származik. Az elsőben (1932. február 1.) Hauptmann Hatvany figyelmébe ajánlja műveinek angol fordítóját, Charles Henry Meltzert, aki most magyar műveket szeretne fordítani.⁵

Sajnos, e szándék nem járt eredménnyel, mert az akkor már csaknem 80 éves műfordító néhány évvel később meghalt.

Hauptmann-nak Hatvanyhoz intézett második levele, mely 1932-ben kelt igen jól jellemzi a költő egész emberi magatartását. Hitler még nincs hatalmon, de a fasiszta befolyás Németországban egyre növekszik. A haladó felfogású frók mind erősebben küzdenek ellene, és hívják fel a világ lelkiismeretét a veszélyre, amely könyörtelenül elsöpri az egész civilizációt. Ebben a kritikus időszakban Hauptmann ismét „visszafáj a múltba”, és gondolatban a konzervatív ellenforradalmi berendezkedésű Magyarországon keres magának menedéket, ahol a kormány statáriumot rendelt el, és Sallai és Fürst kivégzésével demonstrálta, hogy a legerőszakosabb eszközökkel is kész határt szabni minden haladó megnyilvánulásnak. Hauptmann Magyarországra vágyik, amelynek népellenes államrendszerével Hatvany egész életében szemben állt.

Amikor a barnainges hordák Németországban hatalomra kerültek, és a haladó frók külföldre menekültek, Hauptmann otthon maradt. „Ich gehe nicht ins Ausland, da ich ein alter Mann bin und an meine Heimat gebunden, nur hier schaffen kann”⁶ — mondotta egyik barátjának. Magatartása nagy ellenérzésre talált barátai és írói társai körében. Azt hitték, hogy az egyébként is apolitikus költő nacionalizmusában előre lépett egyet, a nemzeti szocializmus irányába. Legjobb barátja és kritikusa, Alfred Kerr egyenesen megátokozza: „Sein Andenken soll verscharrt sein unter Disteln ; sein Bild

³ Uo.

⁴ Uo.

⁵ CHARLES HENRY MELTZER Londonban született 1853. június 7-én és meghalt 1936. január 14-én. Amerikában élő neves író és fordító, aki mint zenei és színműkritikus kapcsolatban állt a New York-i vezető lapokkal. Hauptmann drámáin kívül francia írók műveiből, így Sardou-tól, Moreau-tól és Daudet-től fordított. Az orosz irodalomból Dosztojevszkij Bűn és bűnhődésének átültetésével ért el sikert.

⁶ GERHART HAUPTMANN in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hg. KURT KUSENBERG. Rowohlt Verlag, Hamburg, 1959. 27.

19 Sept 1911, Great Vancouver and Burrard
 Inlets, 216' Vancouver and Burrard
 Inlets, 216' Vancouver and Burrard
 Inlets, 216' Vancouver and Burrard
 Inlets, 216' Vancouver and Burrard



SUDBAHN-HOTEL

AMMERLINGHOFWEG 11

1010 WIEN, K. U. M.

TELEFON 1234567

1.11.32.

Sehr verehrter Herr von Hatvany!

Darf ich Ihnen Herrn Charles Henry Keltzer empfehlen, einen Freund, der vor sechs- unddreissig Jahren in New York als Erster für mich eingetreten ist. Er war viele Jahre der einflussreichste Kritiker der Vereinigten Staaten und befasst sich jetzt mit Übertragung ungarischer Dichter ins Englische. Von mir hat er "Die versunkene Glocke", "Hannele" etc. wirklich dichterisch übertragen.

Herr Keltzer hat den lebhaften Wunsch, von Ihnen gekannt zu sein, und ich wiederhole meine herzlichste Empfehlung.

Meine Frau und ich grüssen Sie vielmals, lieber und verehrter Herr von Hatvany, und hoffen sehr auf ein Wiedersehen!

Y,
: *Paul Hauptmann*

Der Fürstehof

Fernsprecher: Amt Müdeburg Nr. 341-41

Mab Müdeburg, 20. Mai 1932
bei Müdeburg

Hotel-Schreibzimmer

Lieber und verehrter Herr von Batvány!

Ihr Brief kam erst nach der Rückkehr von Amerika in meine Hand. Ich freue mich seiner um seines philosophisch-belehrer resignierten Inhalts. Weitere Resignation, Genuss jedes gesunden Atemzuges und, sagen wir, des schönen Aktienluftes am Ufer des breiten Lebensstromes oder auf einem leidlich haltbaren Boot ist ja noch alles, was wir hier wünschen können. Und das ist auch, wie der Schlesier sagt, viel genug!

Sie leben im schönen Ungarlande, dessen oligarchisch-konservative, reiche Wesenheit Sie umschließt. Niemand kann man deshalb bedauern. Sehe ich mich, wie oft, nach einem Refugium für die letzten Betrachtjahre um, so wandert mein Geist nicht selten auch in Ihr Ungarland und seine ursprünglich unberührte, große Natur.

Wir waren also, wie Sie ja wissen, zwei Monate auf dem Semmering. Wir hoffen wieder dorthin zu kommen. Dann aber werden Sie, wie ich hoffe, den Plan Ihres Besuches zur Ausführung bringen.

Hy. Semmering
12.
Anton von Batvány

begraben in Staub".⁷ Hatvany pedig — mint legtöbb híve — meg van győződve, hogy Hauptmann behódolt a Harmadik Birodalomnak, vagyis a „felhőüstökű, emeletes homlokú költő”, a Freie Bühne bálványa, akinek nevére esküdött, és kitől a haladó, fiatal írónemzedék egykor a megváltást várta, „hamis bálványnak bizonyult”.⁸

Kapcsolatuk ezután lazult. A véletlen azonban még egyszer összehozta őket az olasz tengerparton. Hauptmann a váratlan meglepetéstől nem tudott szóhoz jutni, de leküzdve az első percek zavarát, érezve, hogy öngazolással tartozik magyar barátjának, így szólt: „Was wollen Sie, mein lieber Herr Hatvany? Soll man mit einem armseligen Regenschirm den Niagarafall aufhalten?”⁹

Ha sokat nem is, de valamit öngazolásával elért Hauptmann. Hatvany — mint régi tisztelője — megértőbb lett iránta: „Az ilyen kis halandó ember, még ha oly magasra nőtt is, mint Hauptmann, s ha a megszámlálhatatlan évmilliók közül néhány megszámlálható évszázadban „halhatatlan” is marad, nem állhat oda a zseni szavával az egyedül örökkévaló, diadalmas komiszság és butaság elé.”¹⁰

Hatvany megbocsátó szavai nem voltak indokoltak. Igenis, voltak kiváló frók, akár a „halhatatlanok” sorában is, akiknek volt bátorságuk a világ előtt vétőt kiáltani a „diadalmas komiszság és butaság” ellen.

Sajnos, igen kevés adat áll rendelkezésre a két fró további kapcsolatának bemutatására. Tudunk arról, hogy 1936 februárjában Márffy Ödön társaságában Hatvany meglátogatta a költőt Rapallóban, amely Hauptmann kedvelt tartózkodási helye volt. E látogatás után emlékezetből készült a mellékelt ceruzarajz, 1936 februárjában. Londoni tartózkodása idején — 1936 márciusában — Hatvany egymás után két levelet is kapott Berlinből, a költő fiától, Benvenutótól.

E levelek eredetije is megtalálható az MTA kéziratárában (MS 38 2/f). Benvenuto — visszatekintve korábbi közös élményeikre — köszönetet mond Hatvanynek, amiért Londonban a magyar származású filmproducernél, Korda Sándornál, apja akkoriban megjelent drámájának (*Hamlet in Wittenberg* és a *Die Insel der Grossen Mutter*) megfilmesítése érdekében eljár.

Hauptmann és Hatvany szellemi kapcsolatainak további alakulásáról igen keveset tudunk. Hatvany 1937. április 11-én közzé teszi Hauptmannról szóló, már idézett cikkét, amely mentegeti ugyan a nagy költő emberi gyengéit, de súlyosan elmarasztalja politikai passzivitását. Mikor korábbi tanulmányainak egy részét 1961-ben *Öt évtized* címmel egy kötetben kiadta, e cikkét módosítás nélkül felvette a gyűjteménybe, jelölve annak, hogy álláspontját azóta sem változtatta meg. Annak a barátságnak sorsát, amely Hatvanyt a nagy német költőhöz fűzte, talán legjobban azok a szavak jellemzik, amelyekkel tanulmányát befejezi: „Ki is engesztelődtem iránta, de azért nem tehetek róla, irigyen gondolok azokra a szép időkre, amikor még nem csupán szerettem, hanem feltekinthettem rá, és csodálhattam is.”¹¹

GERHART HAUPTMANN'S BRIEFE AN LUDWIG HATVANY

Die Arbeit möchte außer der Veröffentlichung der zwei unbekannten Briefe von Gerhart Hauptmann an Ludwig Hatvany die Gestaltung und Entwicklung der inneren Freundschaft zwischen den beiden Literaten darlegen.

⁷ I. h.

⁸ HATVANY LAJOS: *Öt évtized*. Bp., 1961. 200.

⁹ Uo. 201.

¹⁰ Uo. 202.

¹¹ Uo. 202.

Diese Freundschaft war von Anfang an gegenseitig. Hatvany war von der Jugendzeit an ein treuer Anhänger des deutschen Dichters und seine Begeisterung für Hauptmann wuchs später, im Laufe der Jahre zur Schwärmerei an. Als Hatvany vor dem ersten Weltkrieg in Berlin lebte, stattete er oftmals in Agnetendorf beim Dichter Besuche ab. Darüber hinaus sandte er ihm seine neu erschienenen Bücher jeweils zu. Hauptmann las diese Werke mit großem Interesse und hielt den Verfasser sowie seine Begabung hoch in Ehren.

Nach dem ersten Weltkrieg erfolgte aber in der Freundschaft von seiten Hatvany eine Abkühlung.

Hatvany trat nach wie vor für die Forderungen des bürgerlichen Radikalismus ein und mußte bitterlich erfahren, daß sich Hauptmann „das Idol der Freien Bühne“ in seinem künstlerischen Bestrebungen von den in den ersten Dramen geäußerten Ideen abwendet und sich immer mehr dem extremen Nationalismus zuneigt. Er war überzeugt davon, Hauptmann sei Anhänger des Nationalsozialismus geworden.

Anläßlich einer Begegnung in Italien am Meeresufer versuchte Hauptmann seine Lage im neuen Deutschland vor Hatvany klarzulegen: „Soll man mit einem armseligen Regenschirm den Niagarafall aufhalten?“

Diese Äußerung befriedigte anscheinend seinen ungarischen Freund in gewissem Maß, so daß er — wie später aus den Briefen des jüngsten Sohnes von Hauptmann, Benvenuto davon unterrichtet sind — im Jahre 1937 in London mit dem Filmproducer ungarischer Abstammung, Alexander Korda zwecks Verfilmung von zwei Dramen Hauptmanns Verhandlungen führte.

Trotz allem konnte Hatvany seine alte Begeisterung für Hauptmann nie vergessen. Auch im vorgerückten Alter dachte er gern an die schöne Zeit, „wo er den deutschen Dichter nicht bloß liebte, sondern auch zu ihm emporblicken konnte, ja sogar ihn zu bewundern wußte.“

ILLÉS LÁSZLÓ

*Írni — állástfoglalni? **

Úgy gondolom, hogy a konferencia rendezői igen helyesen választották ki a témát, amelyről most eszmecsere-t folytatunk. Az író és az erkölcs, az elkötelezett vagy el nem kötelezett irodalom problémája elsőrendű kérdés. Azt is mondhatnám, hogy az elkötelezettség vagy el nem kötelezettség elve az írói erkölcsiség próbaköve korunkban. Tudom, hogy élesen fogalmazok, és biztosan vannak sorainkban olyan írók, akik nem értenek egyet azzal, hogy az elkötelezettséget az írói magatartás posztulátumává emeljük. Pedig ez nem lehet másként. A történelem azt bizonyítja, hogy a művészet, az irodalom sohasem volt közömbös része az emberi tudatvilágnak. A kultúrtörténet kiemelkedő fejezeteit azok a korok képezik, amidőn a civilizáció előrehaladását az ember kiteljesedéséért küzdő művészet, a mélyen humanista művészet kísérte. Ha a társadalmi és történelmi körülmények kedvezőtlenek voltak, gyakran éppen a művészet tartotta fenn a teljesebb emberarcért folytatott küzdelem folytonosságát. Barbár korok ellenében is született nagy művészet. Csak egyvalamiből nem jött létre időtálló alkotás: az emberrel, a társadalommal szembeni közönyből. Ez a megállapítás, azt hiszem napjaink irodalmára is érvényes.

Elkötelezettség és humanizmus

Számomra az írói elkötelezettség lényege: a humanizmus. Meggyőződése, hogy minden igazi és nagy irodalmi alkotást ez az eszme éltet. Persze a humanitás nem mindig olyan alkotásokban nyilatkozik meg, amelyeket előtt a derű és az optimizmus. Az igazi humanitás olyan műből is kicsendülhet, amely nem egyéb, mint egyetlen jajkiáltás a magányból, az értelmetlenül eltorzult emberi viszonylatok súlyos nyomása alól. De — úgy gondolom — van egy olyan finom *imponderabilia*, amely eldöntheti, hogy az

* A finnországi Lahtiban 1964. június 16-án a nemzetközi írói és kritikai konferencián tartott előadás magyar szövege.

emberért hangzott-e el a mű, vagy pedig az emberről való lemondás jegyében írta-e meg munkáját az író. Ezt a kritériumot nehéz lenne esztétikai szabályként megfogalmazni, de minden ép erkölcsű emberben megvan a készség ennek az eldöntésére. Eszerint például Kafka életművét nem nevezném dekadensnek, hiszen ez az életmű egyetlen felrázó tiltakozás az ember lealacsonyítása ellen. Kafka híven és szuggesztíven kifejezte az imperialista kor emberének elidegenedetttségét, a kisember szörnyű magányosságát és kiszolgáltatottságát. A karkai atmoszféra tudatosítása mégis az adott és hasonló viszonyokkal való energikus szembeszállásra ösztönöz. A szellemi élet különös dialektikája, hogy az embertelen bürokrácia szuggesztív ábrázolása a hasonló viszonyokkal való szembeszállásra készítet, még akkor is, ha maga az író a sikerre nem sok reményt látott a maga korában. Épp így számomra például Ionesco művei az emberiséget veszélyeztető erők elleni tiltakozást testesítik meg, drámáit a humanitás melletti állásfoglalásnak érzem. Samuel Beckett életművét azonban már nem tudnám az *ember melletti* állásfoglalásként felfogni. Éppúgy nem, mint ahogy Kafkát utánzóok légiójának modorosságát sem. A *Godotra várva* (En attendant Godot) vagy a *Játssza vége* (Fin de partie) már nem ellenállásra és társadalmi aktivitásra ösztönöznek, hanem tehetetlenségre és passzivitásra indítanak. Ahol hiányzik a hit az emberben, s az embertelen körülmények megváltoztathatóságában, ott kezdődik a dekadencia, ott kezdődik az el nem kötelezettség.

Szólnom kell azonban egy szót ebben a vonatkozásban a szocialista irodalomról is. Másfél évtizeddel ezelőtt számtalan olyan művet olvashattunk, amelyekben az élet derűs és boldog volt, az emberi problémák könnyedén megoldódtak. Ez a sematikus irodalom azóta a múlté, többek közt azért, mert a humanitás tartalmait helytelen utakon kereste, nem hitt és nem bízott az emberben, aki kemény és megpróbáltatásokkal terhes küzdelemben éli meg a kort és alakítja azt a maga képére. A teljes kétségbeesés és a mosolygós idill két véglete között azonban mind a szocialista, mind a polgári világban születtek olyan művek is, amelyek többé vagy kevésbé, de át vannak itatva a hittel, hogy az ember és a társadalom megjavítható, a boldogabb jövő kiküzdhető. E jövő hívását követő művészek az elkötelezettek.

Az elkötelezett humanizmus konkrét tartalmai

De vajon irracionális-e az emberben való hit, amely számomra az elkötelezettség szinonimája? Úgy gondolom, nem. A humanitás ugyanis nem valamiféle elomló általánosság, nem valamely megfoghatatlan eszme, hanem nagyon is konkrét valóság; de csak akkor, ha az emberben való hit szorosan összekapcsolódik az emberért folytatott küzdelemmel.

Számomra például igen nagy élmény az a szenvedélyes állásfoglalás, amely a mai nyugatnémet irodalom legjobb részében megnyilatkozik. Igaza van Hans Mayernek, amikor megállapítja, hogy a magyarok számára szinte a *Gruppe 47* látszik képviselni a mai nyugatnémet irodalmat. Vajon miért? Azért természetesen, mert antifasizmusuk élénk rezonanciát kelt, rokonszenvre talál. Az antifasiszta elkötelezettség emelte világirodalmi névfóra ezt az irodalmat. Az utóbbi időben — úgy tetszik számomra — növekszik náluk is a rezignáció és elfátyolozódik az állásfoglalás élessége. Ez nem az ellenük indított politikai támadások következménye egyszerűen, hanem arra vezethető vissza, hogy nem találják meg ezek az írók azt a szilárd társadalmi bázist, azt a politikai eszményképet, amely a legszilárdabb hátvéd lehetne az újfasizmus elleni küzdelemben.

Az antifasiszta elkötelezettség hatja át az NDK irodalmát is, ahol egy felnövekvő fiatal lírikus és prózaírói nemzedék egyre színvonalasabb művekben igyekszik elszámolni a szörnyű múlt emlékeivel és kutatja a jövőbe vezető lehetőségeket. A lengyel, a cseh, a szovjet, a magyar irodalomban is állandóan és egyre visszatérő téma a fasizmus okozta problémákkal való leszámolás.

Az antifasizmus nem történelmi requizitum. A barbárság kora még nagyon is közeli, a szörnyű bűnök következményeit még nem mosta ki az idő az emberi tudatból, s a tömeges emberirtás szégyenletes esetei fordultak elő a különböző háborúkban 1945 óta is. A fasizmus nem banalitás, amiként azt Alain Robbe-Grillet nemrégén állította. Az ellene való fellépés minden írónak elsőrendű kötelessége, ez elkötelezettségének, humanizmusának próbaköve.

Az elkötelezett humanizmus konkrét tartalma a békéért, a háború ellen, a fasizmus ellen folytatott küzdelmen túl a néptömegek anyagi és szellemi felemeléséért, a társadalmi egyenlőtlenség és igazságtalanság elleni írói küzdelem. Elsőrendű írói téma ez. Mivel nyugaton a szocialista irodalomnak csak elenyésző töredékét fordítják le, s mivel Önök, két világrész küldöttei, alig ismerhetik pl. a magyar nép és irodalma történetét, nem könnyű dolog számomra néhány mondatban megvilágítani, mire gondolok. A magyar nép, amely Európa egyik legtermékenyebb vidékén él, évszázadokon át idegen és belső elnyomás alatt szenvedett, civilizációjában visszamaradt. A két világháború, közötti időben a hárommillió koldus hazájának nevezték ezt az országot, ahol a XX. sz. közepén még a feudalizmus uralkodott, összefonódva a félfasiszta bürokráciával és a klérus hatalmával. Nem tudom képesek-e megérteni, tisztelt hallgatóim, különösen azok, akik már egy másfél évszázados ipari fejlődés nyomán kialakult, magasan civilizált társadalomban élnek — hogy mennyire mélyen áthatja és meghatározza a magyar irodalom egész történetét az emberi és társadalmi felszabadulásért és a néptömegek anyagi és szellemi felemeléséért való gond és vívódás. Ez sok tekintetben még ma is így van.

A szocializmus viszonyai között óriási pozitív változások történtek hazánkban. Ezt ma már a nyugati sajtó is elismeri, nem kell itt külön bizonygatnom. És mégis, úgy tetszik, hogy az emberért, az ember kiteljesedéséért és boldogságáért aggódó és küzdő irodalom nem szorul vissza, hanem az új körülmények között még intenzívebb és gazdagabb lesz. A néptömegek sorsával való küzködés, a szociális elkötelezettség ma a magyar irodalom, de valamennyi szocialista ország irodalmának vezérszólama.

Persze tudom, hogy másutt mások a problémák. Egy-két nyugati országban mind gyakrabban hallunk arról, hogy az osztályok közötti különbségek eltűnőben vannak, az elnyomottakkal és a kisemmizettekkel való elkötelezettség értelmét veszítette. Nem hinném, hogy jogosult lenne ez a vélemény. Először is közismert, hogy a vezető kapitalista országok általánosan érvényes gazdagságát egy olyan történelmi folyamat hozta létre, amelyben benne foglaltatik más népek és világrészek anyagi erőinek kisajátítása. Másrészt nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a szaturált társadalom köre aránylag csekély. Az egyik oldalon felhalmozott mérhetetlen gazdagságot látunk, a másik oldalon állnak az ENSz statisztikái, amelyek szerint az emberiségnek több mint a fele éhezik, szegény és tudatlanságban, betegségben szenved. Megkerülheti-e ezt a problémát Afrika, Ázsia, Dél-Amerika írója? Nyilvánvalóan nem. Ignorálhatja-e ezeket a tényeket az északi félteke írója? Ha komolyan veszi az írói morált és felelősségtudatot, akkor nyilvánvalóan nem hagyhatja mindezt figyelmen kívül. Steril és érdektelen az az irodalom, amely a felhalmozott anyagi javakban dúskáló és attól egyszersmind megeszmörlött szűk kör világát látja csupán és ezért elvesztette minden szociális érzékenységét.

De egyébként is, a legjobb szellemek Nyugaton is felismerték, hogy a szociális érdektelenség emberi és morális zsákutcahoz vezet, hogy ebből a helyzetből a művésznek ki kell jutnia valahogy. Ezek az írók — bár különböző szinten és módon — tiltakoznak a dehumanizálódás folyamata ellen. Elég utalnom az olasz neorealista regény háború utáni kiemelkedő eredményeire, újabb Fellini filmjeire, de úgy érzem, ugyanez a társadalmilag elkötelezett lelkiismeret szólal meg, bár némileg anarchisztikusan, az amerikai beat generation, az angol „dühös fiatalok” irányzatában is. Világosan mutatják ezt Allan Sillitoe írásai, filmjei, Arnold Wesker drámái. Igen jellemzőnek találok e tekintet-

ben éppen Arnold Wesker állásfoglalását. *Gyökerek* (Roots) című darabjának hőse arra biztat, hogy az élet igazi talajával összekötő gyökereket keressék embertársai. „Amiből eredsz, ami táplál és erőt önt beléd” — mondja a darab hősnője, s ez a mondat jelképként is felfogható. Wesker az Encounter két év előtti egyik számában teoretikusan is felteszi a kérdést, hogy az író megmaradjon-e a *littérature engagée* problémájánál általában, vagy pedig a lelkiismereti elkötelezettségen túl *cselekedni* is tartozik-e? Határozott igennel válaszol, s a munkáskörzetekben kifejtett művészi tevékenysége bizonyítja, hogy komolyan vette, amit mondott.

A sokat vitatott francia *nouveau roman*ban én — meg kell vallanom — egy ellenkező irányú fejlődést látok. Ez a kérdés már a tavalyi leningrádi konferencián is felmerült. Hogy az irodalmi gyakorlat és az elméleti általánosítások között milyen kapcsolat lehetséges, e tekintetben nem tudom lényegtelennek tekinteni azt a nyilatkozatot, amelyet Alain Robbe-Grillet tett közzé a múlt év őszén a L'Express-ben ezzel a címmel: „A politika üldözi az irodalmat.” De most ne a téves elméletekről beszéljünk, hanem az irodalomról.

Egyetértek Jean-Paul Sartre-nak Prágában elmondott szavaival, miszerint „... a szocialista esztétika magába szívhatja a nouveau romant, melynek némely pozitív eleme a szocialista irodalmi kifejezés szolgálatába állhat”. A romantikus képzelgéstől való tartózkodás, a precíz tárgylagosságra való törekvés helyes álláspont. Mi sem károsabb korunkban, mint a valóságtól elszakadt álomkergetés, illúziók ápolása. A tárgyiasságra való törekvés a szocialista irodalom legjobb korszakaira jellemző volt, és jellemző ma is. De döntő jelentősége van itt az írói szándéknak. A mai magyar ún. irodalmi szociográfia fő gondja a megváltozott társadalmi viszonyok között élő ember ezernyi új problémájának, emberi konfliktusainak feltárása. De milyen társadalmi réteg, milyen általános-érdekű problematikájával viaskodik az új regény? Ha pl. a *La Jalousie*-t (A féltékenység) olvasom, nem igen tudom ezt eldönteni. A társadalmi problematikától való eltávolodásban az elkötelezettségtől való húzódozást vélem felfedezni. Talán nem jogtalanul. Hiszen ebben az el nem kötelezett magatartásban egy mély szkepszis rejlik. Az emberbe vetett hit elvesztése. A hit abban, hogy ez ember és a világ megváltoztatható. A hit, amely a természeti és társadalmi törvényszerűségek ismeretén alapszik. Sokan emlékezni fognak talán rá, hogy a tavalyi finnországi konferencián résztvevő Claude Simon, a *nouveau román* egyik jeles képviselője az Express, 1963. júl. 25-i számában az irodalom optimizmusáról szólván kifejtette, hogy nem kívánhatjuk meg az írótól, hogy az életről, az élet értelméről bármit is elmondjon, hiszen maga az író sem tudja, hogy mi az élet, mi annak az értelme. Claude Simon afeletti elkeseredésében mondta ezt, hogy a franciaországi fejlődés tényein megtörni látszottak az elkötelezett írók erőfeszítései. Alain Robbe-Grillet maga pedig ezt írja: „Számunkra az irodalom nem a kifejezés, hanem a keresés eszköze. Ugyanakkor azt sem tudjuk, mit keresünk. Nem tudjuk, mit is kellene mondanunk.” Ez, úgy gondolom, igen elgondolkoztató megnyilatkozás. A társadalmi élet igazán aktuális problémáitól való rezignált visszahúzódás, a szkepticizmus, a meghátrálás a politikai harcban — mind egy-egy lépés visszafelé az elkötelezettségtől.

Az elkötelezett irodalom és a politika

Mindezzel tulajdonképpen egy újabb lényeges probléma közelébe jutottunk. Ez pedig az elkötelezett irodalom és a politika viszonyának elkerülhetetlen kérdése. Az el nem kötelezett humanizmus, a pártokon felül álló böles szemlélődés Rotterdami Erasmustól máig élő eszméje nemes szándéknak látszik, de számunkra elfogadhatatlan. Pusztá szemlélődéssel nem lehet megváltani a világot. Az elvonulás, a felülemelkedés a vállalt ügy cserbenhagyását jelenti. Az ún. el nem kötelezett humanizmus gondolata újabban a magyar

irodalomban is felmerült. Sőt kiegészült egy olyan gondolattal, miszerint a hatalom és az erkölcs feloldhatatlan ellentmondásban vannak egymással. De látnivaló, hogy itt nem egyébről van szó, mint annak a megrendülésnek a késői kivetítéséről, amelyet az ún. személyi kultusz korának súlyos konfliktusai okoztak. Kétségtelen, hogy a háború utáni általános reménykedésre súlyos csapást mért a két világtábor fokozatos elszigetelődése. A hidegháború szószólói az egyik oldalon, és a személyi kultusz súlyos következményei a másik oldalon hozzájárultak ehhez. Az ötvenes években általánossá vált a csalódottság, a reményvesztettség érzése az európai intelligencia soraiban. A magyarországi tragikus októberi események még növelték a zavart. De a SzKP XX. és XXII. kongresszusai nyomán fellépő pozitív változások megerősítették azt a reményünket, hogy a hatalom és az erkölcs ellentmondása nem örök kategória. Úgy látszik, hogy az írónak nem szükséges ellenzékben lennie a hatalommal akkor, ha a hatalom a nép javát szolgálja és eszményei megegyeznek az írói eszményekkel, a humanitással, az alapvető emberi morállal.

A múlt súlyos megrázkódtatásai hozták létre azt a situációt, amelyben megszületett a „hazátlan baloldali” fogalma az irodalomban. De semmiféle nehézség nem teheti hazátlanná az igazi író, az ő hazája ugyanis népe és az emberiség; s az emberiség — ha itt-ott vereséget szenved is az ügy néha — mégis csak előre megy. Az irodalom és a politika nem azonos, de nem is teljesen különböző dolgok. Egymástól el nem választhatók. Jérôme Lindon, az Éditions de Minuit igazgatója, akit az algériai háború idején bebörtönöztek, ezt mondotta: „Az író műve, vagyis művészi hitvallása és politikai állásfoglalása két különböző dolog. Az író kiállhat politikai meggyőződéséért és ugyanakkor elvetheti a művészi felelősség és feladat követelményét.” Ismeretes, hogy a nouveau roman nem egy képviselője bátran kiállt az algériai nép szabadsága mellett, ugyanakkor műveikben nem sok jelét látjuk a társadalmi állásfoglalásnak. Ezzel éppen művészetük hatóerejét korlátozzák. Marcel Reich-Ranicki a közelmúltban elégedetlenségének adott kifejezést, amiért a német írók nem foglaltak állást nyilvánosan az Auschwitz-perben. Holott ismeretes, hogy ezek az írók műveikben antifasiszták. E két ellentétes példából látható, hogy egy labilis álláspontból van itt szó, hogy a művek állásfoglalása és a manifesztumok állásfoglalása nem zárja ki egymást, mindkettőnek megvan a maga jogosultsága. Az esztétikum védelmében néha át kell lépni az esztétikum határait. Az írónak persze elsősorban jó műveket kell írnia és nem politikai szerepet vállalnia. De adott esetben nem szabad visszariadnia a személyes, nyílt kiállástól, mert ez a demonstráció hatásosabb lehet sok másfajta megnyilatkozásnál.

Azt lehetne mondani minderre, hogy az író nem képes ma a politikára hatni, erőfeszítései értelmetlenek. Julien Benda a húszas évek végén nagy port felvert könyvében *Az írástudók árulásában* (La trahison des clercs) egyenesen azt állította, hogy az írástudók árulókká váltak, amikor leszálltak a pártok, a tömeg küzdelmeihez. De nyilvánvaló, hogy van jó ügy, és van rossz ügy. *A jó ügy szolgálata soha nem lehet reménytelen.* A harmincas és negyvenes években az antifasiszta elhivatottság széttörte az elefántesont-tornyokat és sok író — akarva, nem akarva — mint a Biblia Jónása, felkelt Ninive ellen, hogy küzdjön a gonosz ellenében. Óriási erkölcsi és politikai hatása volt ennek a kiállásnak, máig élteti ez a világ progresszív irodalmát.

Az irodalmi mű persze nem úgy hat, mint az iskolás könyvek. Nevelő hatása, nemes didaktikája eléri a tudat és az érzelmek minden rétegét, befonja az idegpályákat. Semmi sem lenne szomorúbb, mintha elvesztenénk hitünket az irodalom hatóerejében. Nem mondhatunk le arról a meggyőződésünkről, hogy az irodalomnak komoly hivatása van a jövő formálásában. Az irodalomnak politikai hatása van. A *Gruppe 47* kiállása eszményei mellett a politikai hatalom dühös támadását váltotta ki, de az írók művei még szélesebb körben terjedtek el. Önök mindannyian ismerik Alekszandr Szolzsenyicin *Iván Gyenyiszo-*

vics egy napja című regényét. A regény hőse az önkény áldozata lett, de nem veszítette el kommunista hitét, hanem még megerősödött ebben a hitében, energiáit az építésre fordította, emberileg megnőtt a megpróbáltatások során. Ennek a mélyen hiteles, realista regénynek óriási hatása van. A személyi kultusz felszámolása nyomán felszabadult emberi alkotóerőket lelkesíti, a humanitást mélyíti el az olvasók millióinak lelkében. Két példát hoztam fel csupán annak illusztrálására, hogy az elkötelezett irodalom humanitást és politikát alakító hatása nem privilégiuma egyik társadalmi rendszernek sem. Minden írónak kötelessége a humanitást szolgálni, bárhol éljen is. Ez alól a kötelesség alól ki nem bújhat. Semmiféle kollektivitás le nem veheti a morális felelősséget az egyes emberről. Önök bizonyára mind ismerik Saul Lewitt *The Andersonville Trial* című drámáját, amely híven példázza ezt a tanulságot.

Az eszmék harca és a békés koegzisztencia

Fennmarad még a kérdés: vajon elszigetelten folytassuk-e elkötelezett küzdelmünket a humanitás céljaiért, vagy lehetséges-e a megosztott világban az erők egyesítése? Közdtudott, hogy a kommunista és polgári szellemű írók közt éles nézetkülönbségek vannak. Vendégszerető finn barátaink meghívására sem azért jöttünk össze ebben a szép városban, mintha arra gondolnánk, hogy itt meg fogjuk téríteni egymást. Ingeborg Bachmann Gyilkosok és örültek között című kitűnő novellájában van egy rész, amely így hangzik: „Mindannyiunk fejében él egyfajta világ és egyfajta igény, amely kizár minden másfajta világot és minden másfajta igényt. De mégis mindnyájunknak szükségünk van egymásra, ha azt akarjuk, hogy egyszer valami jó és teljes legyen.” Azt hiszem, e sorok világosan kifejezik sokunk törekvéseit. Ionesco egyik drámájának hőse, Bórenger fegyvert ragad a darab végén, hogy megvédje magát a fenyegető orrszarvúak hadával szemben. Azt hiszem azonban, hogy nem magányosan, nem elszigetelten kell küzdenünk a szellem fegyvereivel a humanitásért, hanem közösen. Vannak közös céljaink, közös feladataink is. Az élet áthumanizálása, a béke, az antifasizmus, a szegénység és tudatlanság megszüntetése, a nemzeti és faji gyűlölködés eloszlátása, ím éppen elég nagy terrénem ez, s mind méltó az író figyelmére.

Szükséges lenne persze az is, hogy jobban megismerjük egymást. A személyes ismeretség és a művek cseréje sok legendát és elfogultságot megszüntethet. Egy magyar példára szeretnék hivatkozni. Közel egy évtizede megjelenik nálunk Budapesten a Nagyvilág című folyóirat, amely arra törekszik, hogy a világ minden népének irodalmából a legjobbat közvetítse a magyarul olvasók számára. Könyvkiadásunk lépést tart a legújabb világirodalommal.

Ez a kultúrpolitika sok feszültséget feloldott nálunk. A szocialista és polgári eszmévilággal való szélesebb és mélyebb megismerkedés nem gyöngítette kommunista világfelfogásunkat, hanem gazdagabbá tette azt; szélesebb horizontokat látunk be és arra törekszünk, hogy önállóan gondolkodva, felelősen alakítsuk saját világunkat.

A világnak ez a békés alakítása persze nem megy emberi konfliktusok nélkül. De a harmóniát csak az élet minden rétegének megélésével alakíthatjuk ki. Erre tanít legnagyobb kommunista költőnk, József Attila költészete és ezt fejezi ki számunkra Bartók Béla muzsikája. A nehézségek ne riasszanak vissza bennünket, hanem még fokozzák erőfeszítéseinket a közös ügyért: a békéért és a népek jólétéért. Adam Schaff, a varsói egyetem professzora írta nemrég a Comprendre című folyóiratban: „Van valami, ami kapcsolatot teremt a humanizmus különböző válfajai között s a humanizmust potenciálisan a két tábor közötti összekötő híddá avatja. Ez az egyesítő mozzanat: az ember lehetséges boldogságának keresése. E cél jegyében a modern világ társadalmi helyzete mind élesebben szembe fordítja a humanisták családját mindennemű antihumanizmussal. A huma-

nistáknak most új módon kell megközelíteniök eszményüket, harcos magatartást kell elsajátítaniok, még akkor is, ha ezideig a szemlélődést fölébe helyezték a cselekvésnek.”

Ezek a szavak megadják az írói elkötelezettség értelmét. Nincs semmire se nagyobb szüksége ma az írónak, mint az elkötelezettségre, mint az állásfoglalásra a humanitás ügye mellett — és bátorságra, amellyel küzd eszményeiért. Írói erkölcsről máskülönb — úgy vélem — nem is beszélhetnénk.

László Illés :

SCHREIBEN — STELLUNG NEHMEN?

Die vorliegende Schrift ist der Text des Vortrages, der vom Verfasser an der internationalen Schriftsteller- und Kritikerkonferenz in Lahti (Finnland) am 16. Juni 1964 über das Problem des schriftstellerischen Engagiertseins gehalten wurde. Anfangs stellt er fest, daß die großen Schöpfungen der Weltliteratur jederzeit der Sache der Veredlung des Menschenantlitzes gedient haben, während andererseits die dem Menschen gegenüber bekundete Gleichgültigkeit kein Interesse mehr zu erwecken vermag. Der höchste Wesenszug der schriftstellerischen Moralität soll das Streben nach Verbesserung des Menschen und der menschlichen Welt sein. Der konkrete Ausdruck hierfür ist heute der Kampf gegen den Neofaschismus, der Kampf um den Frieden, und die im Interesse um die soziale und kulturelle Hebung der Volksmassen geführte schriftstellerische Tätigkeit. Eine Literatur, die diese höchst wichtigen Fragen umgeht, kann in unserem Zeitalter nicht als engagiert betrachtet werden. Der Verfasser gibt seiner Hoffnung Ausdruck, daß die Politik von der Literatur humanisiert werden kann, und stellt am Ende seiner Ansprache fest, daß die Möglichkeit für die Zusammenarbeit der auf humanistische Weise engagierten Schriftsteller trotz der in der Welt herrschenden Gegensätze besteht.

Jean-Paul Sartre megmagyarázza a „Szavak”-at

(Jacqueline Piatier riportja)

Jean-Paul Sartre, aki önéletrajza első kötetének megjelenésével a télen ismét az irodalom színpadának előterébe került, a *Szavak* (Mots) elé semmi kommentárt nem írt. Nem szereti az interjút. Tudjuk, milyen port vert föl ez a mű, de a tapskoncert inkább a mű formájának szólt, mintsem a lényegének. Pedig ez a ragyogó könyv, mint Sartre minden könyve, elsősorban filozófikus munka, egy olyan filozófusé, aki talán itt jutott legtávolabbra az irodalmi gyönyörködtetés és a l'art pour l'art elvétől. Az eléggé általános félreértés és néhány olyan tévedés, mely némely álláspontjával kapcsolatosan felmerült, arra késztették őt, hogy precízírozza szándékait, megvilágítsa a homályos pontokat, és elkövetkezendő könyveivel kapcsolatban meghatározza jelenlegi álláspontját, amely mint látni fogjuk, nem a legegyszerűbb: egy olyan íróé, aki már nem hisz az irodalom szent jellegében, és akit egyre inkább az a probléma foglalkoztat, miként viszonylik az irodalom a cselekvéshez.

I.

A *Szavakban* vannak ellentmondások, még pedig kronológikus jellegűek. Joggal hangsúlyozhatók ezek. Abból a tényből erednek, hogy a mű nagyrésze még 1954-ben íródott, majd tíz évvel később, átdolgozva került kiadásra. Én nem egyeztettem össze a dátumokat.

— *Amikor Ön azt mondja : «Tíz éve olyan ember vagyok, aki hosszú, keserű és édes örületből ébredt», akkor 1954-re vezethető-e vissza ez a változás?*

— Igen. Abban a pillanatban, a politikai események folytán, erősen foglalkoztatott a kommunista párthoz való viszonyom. A cselekvés atmoszférájába kerülve egyszerre világosan beleláttam abba a neurózisba, mely egész előző munkásságomat uralta. Addig ezt nem tudtam felismerni, mert benne éltem. Simone de Beauvoir még én előttem megsejtette ezeket az okokat. Minden neurózis sajátossága, hogy természetesnek tünteti fel magát. Nyugodtan szembenéztem a ténnyel, hogy írásra születtem. Létezésem igazolásának szükségérzetéből eredően az irodalomból abszolútumot csináltam. Harminc év kellett ahhoz, hogy megszabaduljak ettől a lelkiállapottól.

Amikor a kommunista párthoz való viszonyom megadta nekem a szükséges távlatot, úgy határoztam, hogy megírom önéletrajzomat. Meg akartam mutatni, hogy az ember a szentnek tartott irodalomból hogyan térhet át az olyan cselekvésre, mely mégis egy entellektüel cselekvése marad.

A *Szavakban* megmagyarázom örültségem, neurózisom eredetét. Ennek az elemzésnek hasznát vehetik a fiatalok, akik írni szeretnének. Ez a törekvés azért eléggé különös és nem megy minden törés nélkül. Egy olyan srác, aki boxbajnok, admirális vagy úrhajós szeretne lenni, a realitást választja. Az író azért választja a képzeletbelit, mert összekeveri ezt a két területet.

— *Önt olvasva azt mondanók, hogy Ön megbánta, amiért az irodalmat kényszerült választani.*

— Tény, hogy 1954-ben közel állottam ahhoz, hogy megbánjam. Neofita voltam egy másik világban. Közel ötven évig csak álmodtam az életemet (most leszek ötvenkilenc). De lássák, kettős hangnem van a *Szavakban*: ennek az elítélésnek visszhangja és ugyanakkor ennek a szigornak enyhítése. Azért nem adtam ki életrajzomat és pedig a legradikálisabb formában, mert túlzottnak találtam. Nincs okunk a sárba rántani egy szerencsétlent csupán azért, mert ír. Időközben egyébként rájöttem, hogy a cselekvésnek is megvannak a maga nehézségei, és hogy itt is befolyásolhat bennünket a neurózis. Az embert a politika sem váltja meg jobban, mint az irodalom.

— *Mi váltja meg hát az embert?*

— Semmi. Nincsen sehol üdvösség. Az üdvösség fogalma feltételezi az abszolútum fogalmát. Negyven évig az abszolútum, a neurózis mozgatott engem. Az abszolútum elmaradt. Marad a számtalan feladat, melyek közül az irodalom semmiképpen sem kiváltságos. Így kell azt érteni, hogy „Nem tudom már mit kezdjek az életemmel”. Félreértették ennek a mondatnak az értelmét, és a kétségbeesés kiáltását vélték benne meghallani, mint Simone de Beauvoirnak a „Csalódtam” felkiáltásában is. Amikor ő ezt a kifejezést használja, akkor azt akarja jelezni, hogy nem találta meg az élettől megkívánt abszolútumot. Szempontunk azonos. De egyikünk sincs kétségbeesve. Különben is mindig optimista voltam. Sőt, túlságosan optimista . . .

— *Az első sartre-i univerzum, az Émelygés (Nausée) nem volt valami rózsaszínű. Most már nem ilyen színben látja a világot?*

— Nem, az univerzum sötét marad. Mi átoksújtott állatok vagyunk. De egyszeriben rájöttem, hogy az elidegenedés, az embernek ember által való kizsákmányolása, az elégtelen táplálkozás háttérbe szorítja a metafizikai rosszat, amely luxus. Az éhség egyszerűen rossz. Egy szovjet ember, hívatásos író, egyszer azt mondta nekem: „Azon a napon, amikor megvalósul a kommunizmus, vagyis a mindenki számára biztosított jólét, kezdődik az ember tragédiája: a vég.” Még nem jött el az ideje annak, hogy ezt felfedezzük. A gazdasági és szociális bajokat lehet orvosolni, ezt hiszem és kívánom is. Egy kis szerencsével elérkezhet ez a korszak. Én azokkal tartok, akik úgy gondolják, hogy ha majd megváltozik a világ, jobban fognak menni a dolgok.

— *Őn tehát visszautasítja például Beckett elétkozott univerzumát?*

— Csodálom Beckettet, de teljesen ellene vagyok. Ő sohasem keresi a javítást. Az én pesszimizmusom soha sem volt ilyen lagymatag. Amikor az *Émelygést* írtam, morált akartam csinálni. Fejlődésem abban áll, hogy ilyesmire nem gondolok többé. Ma a *Nourritures terrestres*-t ijesztő könyvnek találom: „Ne keresd Istent másutt, mint mindenütt.” Próbáld ezt egy munkásnak, egy mérnöknek mondani! Nekem mondhatja ezt Gide. Ez az írói morál csak néhány kiváltságosnak szól. Ezért nem is érdekel. Először arra van szükség, hogy minden ember emberré válhasson a létkörülmények javulása által, s csak azután lehet kidolgozni egy egyetemes morált. Ha azzal kezdem, hogy azt mondom nekik: „Ne hazudj”, akkor nincs többé lehetőség politikai cselekvésre. Első és legfontosabb dolog az ember felszabadítása.

— *Mindaz arra indítja Önt, hogy megtagadja eddigi életművét?*

— Semmiképpen sem. Az emberek félreértették, amit erről a *Szavakban* írtam. Egyetlen olyan könyvem sincs, amelyet megtagadnék. Ez persze nem azt jelenti, hogy jónak is találom őket. Azt sajnálom, hogy az *Émelygés*be nem éltem bele magamat teljesen. Kívül maradtam hősnének baján, mert megóvott ettől a neurózisom, amelynek köszönhető, hogy a boldogságomat megtaláltam az írásban. Én mindig boldog voltam. Ha abban az időben becsületesebb lettem volna önmagam irányában, még akkor is megírtam volna az *Émelygést*. A realitás-érzék hiányzott belőlem. Azóta megváltoztam. Lassan beletanultam a valóságba. Láttam gyermekeket éhen halni. Az *Émelygés* nem tudja kiegyensúlyozni egy gyermek halálát.

— *Milyen mű tudná ezt kiegyensúlyozni?*

— Ebben áll az író problémája. Mit jelent az irodalom egy olyan világban, amelyik éhezik? Miként a morálnak, az irodalomnak is egyetemesnek kell lennie. Az írónak a többség mellé kell állnia, a két milliárd éhező mellé, ha azt akarja, hogy mindenkihez szóljon, és hogy mindenki olvassa. Ellenkező esetben egy kiváltságos osztályt szolgál, és maga is kizsákmányolóvá lesz. Ahhoz, hogy az író ennek a totális közösségnek szentelje magát, két mód kínálkozik számára: ideiglenesen lemondani az irodalomról, hogy nevelhesse a népet. A szovjet írók ezt a módot választották. Egy káderekben szűkölködő — például afrikai — országban hogyan utasíthatná vissza egy Európában tanult bennszülött, még írói hivatása árán is, hogy tanárrá váljék? Ha szívesebben írna regényeket Európában ezt majdnem árulásnak tekinteném. A látszólagos ellentmondás ellenére nincs különbség egy teljes közösség szolgálata és az irodalom követelményei között.

A második mód, amelyet a mi nem-forradalmi társadalmainkban alkalmazhatunk, előkészítendő azt a kort, amikor már mindenki olvas, hogy a problémákat a legradikálisabban és megalkuvás nélkül vessük fel. Ezt tette Alain Badiou az *Almagestes*-ben, ahol a nyelvezetet bírálja a megtisztulás, a katharzis céljából.

— *Az Almagestes mindenki számára olvasható?*

— Vigyázat! Én nem azt a „népies” irodalmat javallom, amely lefelé sandít. A közösségnek is erőfeszítést kell tennie, hogy megértse az író, aki — ha kénytelen is lemondani előzékenységből az obskuritásairól — nem mindig tudja világosan és a régi sémák szerint kifejezni új obskurus gondolatait. Vegyük Mallarmét. Én őt a legnagyobb francia költőnek tartom, és sok időmbe telt, míg megértettem! A hermetizmusról szóló elmélete ostobaság, de nem lehet más, mint nehezen olvasható, mivel olyan dolgokat mond, amiket nehéz kimondani.

Egyébként nem kell azt hinnünk, hogy a nép csak könnyen emészthető dolgokat kíván olvasni. A *Livre de poche* tapasztalatai ezt igazolják. Mióta kis formátumban adatom ki műveimet, kieseréldődött a közönségem. Most munkásoktól, gépirőnőktől kapok leveleket... Ezek a legérdekesebbek.

— Tulajdonképpen kettős hódítást jelent az író találkozása a közönséggel, amelyet Ön a legkiterjedtebbnek óhajt annak az érdekében, hogy az irodalom végre megtalálja hitelességét . . .

— Ezt a harcot meg kell vívni. Amíg az író nem fog tudni írni a kétmilliárd éhező embernek, rossz közérzet fog ránehezedni.

— Ön tehát azt kívánja, hogy állítsa tollát az elnyomottak szolgálatába?

— Dehogyan. Ez a legrosszabb állásfoglalás. A leghamisabb, a legnaivabb. Zolász vagy Gide-é a *Kongói utazás* című művében. Nyugodtan ülni a karosszékben, s közben hadakozni a kizsákmányoltakért. A hősiességet nem lehet tollheggyel elnyerni.

— Az írótól én azt kívánom, hogy vegyen tudomást a realitásról és a felvetődő alapvető problémákról. Csodálkozom, hogy a világ éhezése, az atom fenyegetése, az ember elidegenedése nem hatja át egész irodalmunkat. Azt képzelik, hogy el tudnám olvasni Robbe-Grillet-t egy kevésbé fejlett országban? Ő nem érzi magát feleslegesnek. Jó író-nak tartom, de ő a kényelmes burzsoáziához szól. Szeretném, ha tudomásul venné Guinea létezését. Viszont Kafkát Guineában is tudnám olvasni. Benne megtalálom rossz közérzetemet. Az *Almagestes*-ben is, mert a nyelven keresztül a mi világunkat tárgyalja. Látja, a korunkbeli írónak a rossz közérzetén keresztül kell írnia, úgy, hogy megkísérelje ezt átvilágítani. Lehetne afféle Beckett, akit nem éreznénk a kétségbeesésnek teljesen elkötelezve. És szerintem nem fontos, hogy a forma klasszikus-e, vagy sem. A *Háború és béké* vagy az *Almagestes*. Mindegyik jó. Egy mű egyetlen kritériuma az érvényessége: ragadjon meg és legyen időtálló.

— Gondolom, Ön folytatni óhajtja életrajzát?

— Nyilván, de nem mindjárt. Egyelőre egy Flaubert-monográfiát fejezek be.

— Miért éppen Flaubert-t?

— Mert ő éppen az ellentét. Szükséges érintkezni azzal aki ellentmond nekünk. „Gyakran gondolkodtam magam ellen” — írtam a *Szavakban*. Ezt a mondatot sem értették meg. A mazochizmus beismerését látták benne. Pedig így kell gondolkodni: fellázadni minden ellen, ami belénk lehet „ojtva”.

— Tehát: rossz közérzet, cáfolat, lázadás, hitelesség, felszabadulás . . . Nem is változott Ön olyan nagyon.

— Csak amennyire mindenki: egy állandóságon belül.

Le Monde, 1964. április 18.

II.

Jean-Paul Sartre levele Jacqueline Piatier-hoz

Asszonyom !

Szeretném megköszönni az interjúját, amelyet most olvastam el. Ritkán láttam hübb és világosabb beszámolót, amely ugyanakkor eredeti feldolgozás is marad. Ám engedje meg, hogy felhívjam figyelmét két tévedésre, szeretném, ha ezeket a következő számban helyreigazítaná. Nem hinném, hogy azt mondtam volna, hogy Mallarmé hermetizmus-elmélete ostobaság. Ha a bizalmas beszélgetésünk során ez a szó netán ki is szaladt a számon, amikor leírva láttam, mélyen visszatetszőnek tűnt. Egyszerűen csak tévedésnek tekintem a hermetizmus elméletét. Helyre lehet ezt igazítani?

A másik pont súlyosabb: én nem mondtam, hogy Zola és Gide attitűdje az összes közül a legrosszabb volt. Távol van attól. Különben is, mindkettőjükénél ez csak később jelentkezett. Mint részleges mozzanat. És Zola nem ült nyugodtan a karosszékében, mikor

Dreyfust védte. Ellenkezőleg, egy író értékelésem szerint nem tehet jobbat, mint hogy védelmezi azokat az ügyeket, amelyeket igazaknak tart. Egyszerűen valóban úgy találom, hogy a hősi rangot — ahogyan ezt Ön olyan szépen kifejezi — nem lehet tollal elnyerni. Válaszom tehát ez lenne (arra a kérdésre: „Az író állítsa-e tollát az elnyomottak szolgálatába?”): „Igen, de ez kötelessége az írónak, amelynek teljesítése nem tudható be semmiféle érdemül. A hősi rangot nem lehet tollheggyel elnyerni.”

Még egyszer elnézését kérve, hogy erre a két helyreigazításra kérem, maradtam stb., stb.

JEAN-PAUL SARTRE

Le Monde, 1964. április 25.

(Ford. Kunszery Gyula)

SIPOS ISTVÁN

A tragikumról

(Megjegyzések N. Jasztrebova tragikumelméletéről)

A tragikum esztétikai sajátosságaival, fajaival, a nézőre és olvasóra gyakorolt különleges hatásával már a tragédia megszületésétől kezdve foglalkoztak az esztéták, filozófusok, irodalomtudósok. Arisztotelész volt az első, aki az időszámításunk előtti ötödik század nagy tragédiáit elemezve és részben bírálva meglehetősen nagy alaposággal és részletességgel kifejtette a maga elméletét, mely a későbbiek során — szinte napjainkig — minden újabb elméletnek éltető forrása maradt. A francia klasszicizmus képviselői, Corneille, Racine, később a németek, Schlegel, Goethe, Schiller, Lessing és Hegel, ha egyes részletkérdések magyarázatában vitába is szálltak az antik filozófussal, abban többé-kevésbé megegyeztek, hogy *a tragikumot főleg erkölcsi, etikai szempontból próbálták megközelíteni*. Születtek a katharziszról egymásnak ellentmondó magyarázatok, vitatkoztak azon, hogy a tragikus hősnek feltétlen halállal kell-e bünhődnie, az alapkoncepció azonban nem különbözött lényegesen. Beöthy Zsolt a tragikumról szóló könyvében ezt az alapkoncepciót — éppen az említettek nagy részére való hivatkozással — körülbelül úgy fogalmazza meg, hogy a tragikum két eleme, a *kiváló egyén* és az *egyetemes* összeütközésbe kerül. A véték a személy, aki valamilyen emberi gyarlóságánál fogva — elbizakodottság, önzés, erkölcstelenség — megsérti az egyetemet, s ez a maga módján igazságot szolgáltat, megsemmisíti azt, aki ellene támadt. Nem célunk ennek a koncepciónak a részletes bírálata, két dolgot azonban feltétlenül ki kell emelni belőle. Egyik, hogy a tragikus hőst minden esetben vétéknek tartja, mégpedig éppen a megsértett egyetemes szempontjából, s így bukása, ha emberileg talán sajnáljuk is, kielégít, felemel bennünket, mert a büntetésben holmi isteni igazságot érzünk érvényesülni. A másik, hogy az egyetemes amolyan absztrakt, emberektől és időtől független kategória ebben az elméletben, kategória, melyről a szerző feltételezi ugyan, hogy koronként változhat, de egy-egy koron belül már a „közmeggyőződés” által szentesítettnek tart. Az elmélet idealizmusa és történetietlensége vitathatatlan. Olyan kérdésekre, hogy miért csak a történelem bizonyos korszakaiban virágzik a tragédia, van-e a tragikumnak valamilyen kapcsolata az adott társadalommal, nem ad választ. Enélkül pedig a tragikum kérdését nem lehet megoldani.

A marxista esztétika nem tett még pontot a tragikum-elméletre. Marx és Engels néhány idevonatkozó megjegyzése — különösen a német parasztháborúról szóló könyv ötödik fejezetében — csak kiindulópont lehetett a további kutatások számára. Azzal, hogy a korán érkezett s ezért szükségszerűen bukásra ítélt forradalmárok pályájában, valamint a hanyatló, de még sok belső erőt,

gazdagságot őrző osztályok pusztulásában a tragikumnak újabb forrásaira mutattak rá, történetivé tették e kérdést, szakítva minden időfeletti, absztrakt vizsgálattal, de nem oldották meg. Az orosz forradalmi demokraták és Plehanov idevonatkozó munkái is inkább kitűnő kísérletek ebben az irányban, mint végleges megoldások.

Az utóbbi években, talán Shakespeare s a görög drámaírók újrafelfedezése következtében, újra fellendült az érdeklődés a tragikum iránt. A Szovjetunióban Szmoljanyinov, Borev, Frolov, Sztolovics és mások is foglalkoztak ezzel a kérdéssel, legutóbb pedig a bolgár N. Jasztrebova írt elég terjedelmes könyvet a tragikumról.* Jasztrebova, bár támaszkodik a legújabb szovjet kutatásokra, különösen Dnyeprovra, koncepciójában önálló, s ha lesznek is vele szemben fenntartásaink, feltétlen figyelmet érdemel mint ígéretes marxista kísérlet.

Jasztrebovát elsősorban a tragédia születésének problémája izgatja; nem a tragédiának, a drámai műfajnak, hanem általában a tragikusnak mint műalkotásokban is kifejezett esztétikai viszonyoknak a valósághoz. Abból a jogos kérdésből indul ki, hogy miért éppen az i. e. V. századra esik a tragédia születése, miért hallgat utána ezer esztendeig, s miért lángol fel újra a nagy tragédialáz Shakespeare, a francia klasszicisták, majd Goethe és Schiller idejében. A szerző feleletének első része nem mond többet annál, amit már Marx is megállapított, hogy a tragikum forrása valahol a történelmi folyamatban, az osztályharcban gyökeredzik. A továbbiakban azonban e történelmi folyamat s a tragédia nagy korszakainak elemzése során arra a megállapításra jut, hogy nem általában az osztályharcban, hanem különböző speciális körülmények találkozásakor keletkezik és virágozik szükségszerűen a tragédia. E körülményeket a szerző öt pontban foglalja össze. Ezek szerint a tragikum akkor keletkezik, mikor az osztályharc következtében két gazdasági-társadalmi rendszer váltja egymást, mikor az új rendszer hívei, akik érdekelve vannak a fejlődésben, már kidolgozták a maguk ideológiáját, megteremtették emberi és társadalmi eszményeiket, a reakciós erők tevékenysége következtében azonban legyőzhetetlen akadályokba ütközik az eszmék és eszmények megvalósítása. Ezt igazolja a görög történelem a reneszánsz, a francia klasszicizmus, valamint a XVIII. sz. végének és a XIX. sz. elejének a művészete. Minden esetben formáció-cseréről van szó, s ezt hangsúlyozza a szerző elsősorban, hiszen csak ezzel tud magyarázatot adni arra a dilemmára, hogy Euripidész után miért nem csendült fel a tragédia oly hosszú ideig, holott antagonisztikus társadalmi ellentmondások a középkorban is voltak. Ebben a hipotézisben két buktató is lehetséges, Jasztrebova azonban ezeket is áthidalja. Egyik, hogy az ősközösségi társadalom és a rabszolgatartó társadalom cseréje mint formáció-csere nemcsak Görögországban ment végbe, hanem például Elő-Ázsiában és Egyiptomban, mégsem született tragikus művészet, a másik, hogy magában Görögországban sem az V., hanem a VII. és VI. században kezdett fellazulni a nemzeti társadalom, átadva helyét előbb a patriarchális, majd a teljes rabszolgatartó rendnek. Az előbbi kérdésre egyértelmű a szerző felelete: a keleti despoták kegyetlen uralma idején még az uralkodó osztályban sem bontakozhattak ki nyilvános viták, eszmecserék a társadalom szociális életének normáiról, s így a művészetben sem születhetett meg a tragikai fel fogás. Az ókori Görögországra vonatkozóan, hogy miért közel két századdal a formáció-csere után jöttek létre a legnagyobb tragédiák, azt írja, hogy a

* Н. ЯСТРЕБОВА: Трагичното в изкуството. София, 1961. стр. 258.

művészet mint társadalmi tudatforma csak lassan alakult át, miután az emberek teljes egészében le tudták mérni, milyen változás következett be életükben, miután megsejtették, bár meg nem értették a történelmi folyamat szükség-szerűségét.

A tragikum keletkezésének és virágzásának ebből a történeti felfogásából a dolgok természetes logikája szerint következik az a másik sarkalatos tétel, hogy az élet tragikus jelenségeinek a művészi realizálása mindig a haladás oldalán álló osztályok vagy személyek érdeke; maga a történelmileg letűnő osztály, például a lovagság, ha érzi is helyzetének tragikumát, művészileg értékes formában sohasem tudta ezt kifejezni. Jasztrebova a „borzalmak tragédiáinak” nevezi az ilyen kísérleteket (Speroni és Groto a XVI. századtól, valamint a modern burzsoázia effajta próbálkozásai), melyekben az uralkodó motívum a gyilkosság, a szadizmus, a kannibalizmus, annak a rezignált hirdete-se, hogy az emberi élet és boldogság rövid, meg kell hajolni a kérlelhetetlen sors előtt. Hogy az ilyen tragédiák miért nem tragédiák, arra, ismételjük, a szerző történeti koncepciójából következik a válasz: a valódi tragédia a haladó erők viszonyát fejezi ki a valósághoz, s ezért a népi vágyak és remé-nyek „a szebbért folyó harc eleme kötelező része tragikai tartalomnak”. Ez a harc jelentkezhethet a tragédiában közvetlenül; a harc útját keresik a prog-resszív társadalmi ideál nevében Franciaországban a klasszicisták, Német-országban Goethe és Schiller, s közvetve is, mikor a regényben szereplő haladó erők kénytelenek eszméiket újraértékelni, új, hatásosabb programot és harci módszert keresni. Ilyen harc volt például a kései reneszánsz, mikor a kato-likus reakció ellentámadása következtében a progresszív elemek elvesztették korábbi hitüket, rájöttek, hogy a pozitív embereszmények mellett a Jágók, Macbethek és Richardok is a reneszánsz küldöttei. Így tehát a tragédia, bár nem közvetlen tükre a szociális ellentmondásoknak, végeredményben *kulcs* a társadalmi ellentmondások feltárására, s ahogy a szerző megállapítja, ebben van eszmei-művészi funkciója. Ez a konklúzió valóban mérhetetlen távolságban áll az idealista, történelmietlen tragikum-felfogástól, de nem tud megnyugtatóni, kielégíteni. A kiindulópont helyes: nincsenek időtlen társadalmi viszonyok, történelmen kívül álló erkölcsi normák. Az egyén és a sors, az érzés és a kötelesség tragikus összeecsapása mögött ott feszülnek a kor szociális ellentmondásai. De ez a megállapítás nemcsak a tragédiára vonatkozik. Végső soron minden irodalmi műfaj társadalmi meghatározottságú, minden műfaj kulcs a szociális ellentmondások feltárására. Csak annyi lenne a tragédia funkciója, mint más irodalmi műfajoknak? Nem hisszük. A tragédiának éppen a többi műfajtól eltérő sajátosságait nem látjuk tisztán Jasztrebova elemzé-séből, nem kapunk választ arra, hogy mi a katharzis, mi a tragédia emberi funkciója a társadalmi, szociális ellentéteket feltáró funkció mellett. Ezeknek a sajátságoknak a feltárásáról persze nem mond le a szerző, de téziseinek merevsége e sajátságok elemzése során is érezteti hatását.

Mindamellettt éppen a tragikum művészi sajátságaival foglalkozó rész érdemi a legnagyobb figyelmet ebben a könyvben. A körülmények és a jellem dialektikáját helyezi szembe azokkal, akik csak a jellem vagy csak a körülmények tragikumát látják a tragédiában, de hangsúlyozza, hogy e dialektikus kölcsönhatáson belül, különösen a modern irodalomban, a körülményeké a döntő szerep. Nem volt ez így a tragédia megszületésétől kezdve: a körülmények meghatározó szerepe az antik drámákban még nem érvényesült, a jellemek nem alakultak, fejlődtek, csak mennyiségileg nőttek. A reneszánsz

idején már szorosabb e kapcsolat, de a tragikai hős itt sem változik meg lényegesen. Júlia ugyanaz marad, aki Romeóval való találkozása előtt volt, csak megérnek, elmélyülnek benne korábbi tulajdonságai. A francia klasszizmus, de különösen a kritikai realizmus irodalmában azonban már teljessé válik e kapcsolat, s vitathatatlan, hogy a jellem már teljesen a körülmények függvényévé válik. Ez a történelmi tendencia — következtet tovább Jasztrebova — nemcsak a tragédia cselekményében érvényesül, hanem körülmény és jellem belső dialektikájában is: az előbbi művészileg is meghatározza a jellemet. Az antik tragédiában, azért nagyok, emberfelettiek a jellemek, mert csak az istenek magasságába emelkedő jellemek biztosítják, hogy a családi és egyéb apró cselekménybeli ellentétek nagy tragikai általánosítássá tudjanak kiszélesülni, mintegy ez adja meg nekik a társadalmi rangot. A reneszánsz, majd a kritikai realizmus idején viszont, ahogy a cselekménybe rejtett konfliktus társadalmilag szélesedik, ahogy a szociális ellentétek egyre világosabban jelennek meg, a jellemek fokozatosan „emberiesülnek”; félistenek helyett előbb csak királyok, hercegek, majd hadvezérek s végül egyszerű kisemberek tűnnek fel tragikai hősként.

Ezt a fontos tendenciát nem Jasztrebova fedezte fel: a reneszánszszal kapcsolatban már Hegel is rámutatott, hogy a tragikus hősök éppen a cselekmény társadalmi kiszélesülése következtében szűntek meg félistenek lenni, Jasztrebova azonban tovább megy Hegelnél, s egészen napjaink irodalmáig követi a tendencia fejlődését. Ami mégis zavar ebben az átgondolt fejtegetésben, arra már utaltunk: kissé túlságosan hangsúlyozza a körülmények meghatározó szerepét, s ezzel mintegy negligálja a „jellem”-tragédiát; pedig nagyon is reális az a lehetőség — különösen a szocializmusban —, hogy a teljesen azonos szociális körülmények között élő személyek elsősorban saját jellemük ellentmondásai következtében válhatnak tragikus hőssé.

Jasztrebova könyvéből azonban leginkább azok a fejezetek érdekelnének bennünket, melyekben napjaink művészetét próbálja elemezni a tragikum szemszögéből. De itt már nem olyan meggyőző, nem olyan átgondolt, mint a történeti részekben. Először, mert eleve lemond a polgári — nem kritikai realista — írók műveinek a vizsgálatáról, osztályozás nélkül a „borzalmak tragédiái” közé sorolja őket, s másodsor, mert a kritikai realisták és szocialista realisták alkotásait sem tekinti át. Hemingway, Remarque, Brecht és Solohov szerepel legtöbbször a példái között, kevés műből azonban kevés elméleti tanulságot lehet levonni. Arra a kérdésre, hogy a szocializmusban lehet-e tragédiát írni, van-e rá szükség, igennel és nemmel felel. Ezt a választ nem a bizonytalanság szüli. Kifejtettük már, hogy a tragédiák osztályozásánál a szerző két alaptípust különböztet meg: a haladásért folyó harc útját kereső, s a korábbi eszményeket újjáértékelő tragédia típusát. Az utóbbi típust kategorikusan elutasítja, azzal az indokolással, hogy ha van is konfliktus személyiség és társadalom között, ez nem lehet olyan mély, hogy az egyén tragikus módon fogja fel a valóságot, sárbatipornak érezze kommunista eszményeit. Az előbbi típust viszont lehetségesnek, sőt elválaszthatatlannak tartja a szocialista irodalomtól — persze más jelleggel, mint a múlt irodalmában. A tragédia különösen az új ember tulajdonságainak, nagy belső erőinek és lehetőségeinek a feltárására alkalmas, s ehhez művészileg is új kifejezőmódra, egyszerűsége, természetessége s mély líraiságra van szükség — nagyjában ebben körvonalazhatók azok a problémák, melyeket a szerző a modern tragikum kérdésével kapcsolatban felvet. Nem megoldások ezek, inkább csak megsejtések, féligazságok,

melyekkel szemben jogosultságuk van az ellenérveknek, kétkedő kérdéseknek. Jasztrebova azonban majdnem járatlan utat választott, mikor a marxista esztétika egyik óvatosan kezelt problémáját választotta tudományos érdeklődése tárgyául. Talán ő maga sem tartja véglegesnek ezt a koncepciót. Könyvének egyik legnagyobb hiányossága a szerkezetelenség; egyes problémák ötlet-szerű felvetése legalábbis erre enged következtetni. Értékei azonban vitathatatlanok. S ez arra kötelez bennünket, hogy hazai esztétikánk is többet foglalkozzék a tragikummal, mind az elmúlt korok nagy tragédiáinak értékelésével, mind a tragikus ábrázolásmód lehetőségeivel és eddigi eredményeivel napjaink művészetében.

NEMÉNYI KÁZMÉR

Tomasi di Lampedusa regénye a kritikák tükrében

A váratlanul felbukkant és egyetlen regényét halálával klasszikussá avató olasz író, Tomasi di Lampedusa *Párduc* című műve olyan vihart kavart az olasz és egyéb európai irodalmi körökben, amely messze túlmutat egy-egy könyv-szenzáció fogadtatásán. Kétségtelen, hogy a regény megjelenésének kalandos körülményei is nagyon felcsigázták az olvasók, a kritikusok érdeklődését. A szicíliai herceg egyetlen műve azonban nem bestsellernek, hanem időtálló műnek bizonyult, és mert Tomasi di Lampedusa művészete a „jelen”-ben már múlttá vált, a róla szóló kritikák is inkább irodalomtörténeti igényűek.

Tomasi di Lampedusa regénye Magyarországon is jelentős sikert ért el, amit a könyv többszöri kiadása is bizonyít. A *Párduc* körül kialakult vitákról, a regény irodalomtörténeti értékeléséről mindezidáig még nem jelent meg ismeretetés, hiszen az a néhány cikk,¹ mely vele foglalkozott, nem a kritikák, viták összefoglalását, hanem a magyar olvasók érdeklődésének felkeltését tűzte ki célul.

A *Párduc* a mai olasz irodalom jelentős alkotása, épp ezért a vele foglalkozó cikkek sok olyan problémát is felvetnek, amelyek a regényen túl a mai olasz irodalomkritika helyzetére is jellemzőek. Ezekről a vitákról szeretnénk beszámolni és néhány új szemponttal hozzájárulni Tomasi di Lampedusa művészetének értékeléséhez.

A *Párduc*ról szóló kritikák nagyobb része napilapok irodalmi rovatában jelent meg. Már az első cikkek sok érdekes mozzanatot mutatnak be a regény nyilvánosságra kerüléséről, és az író rejtélyes életéről, kiegészítve a könyv első olvasása utáni impressziókkal. Minden bizonnyal ebből fakad az a teljesen szélsőséges kép, mely Tomasi di Lampedusa művészetéről közvetlen a regény megjelenése után kialakult. (A cikkek sokkal inkább íróik vérmérsékletét, világnézetét fejezik ki, mint a mű értékelését.)

¹ KARDOS TIBOR: Giuseppe Tomasi di Lampedusa és a „Párduc”. Nagyvilág, 1960. 5. sz.

SIMÓ JENŐ a könyv első kiadásának előszavában, DEÁK TAMÁS a második kiadás utószavában elemzi Tomasi di Lampedusa művészetét.

A *Párduc* kritikáiról Giuseppe Stammati számolt be a Belfagor c. folyóirat 1960. 2. számában.² Úgy látja, hogy a *Párduc*ot olasz kritikusai általában téves irányból közelítették meg. A sok ellentétes vélemény oka — a cikk írója szerint — az esztétikai elemzés elmaradása. A kritikusok általános tévedése, hogy egyenlőségjelet tettek az író és a főszereplő közé, tekintve, hogy Salina herceg megformálója maga is arisztokrata. Néhány baloldali kritikus azzal vádolta a *Párduc* szerzőjét, hogy „történetszemlélete elavult”, „reakciós”. Szinte minden kritikus felfedezett valamilyen hatást Tomasi di Lampedusa művében. Több kritikus nemcsak a regény alapkoncepcióját tartotta másodlagos élménynek, hanem a stílus-eszközökre is ráfogta, hogy epigon-jellegűek. Ez a szemlélet — írja Stammati — a XX. századi könyvkritika hagyományos közhelytárából való, és nem kell különösebben bizonyítgatni, hogy egy, a XX. század közepén írt regény természetszerűleg tartalmazza és kell is, hogy tartalmazza mindazokat a művészi-ábrázolási eszközöket, stílus-fogásokat, amelyet a regényirodalom úttörői a múlt században és napjainkban kikísérleteztek.

A két általános tévedéshez kapcsolódnak még más vadhajtások is, ezekből alakult ki az a vegyes, zavaros kép Tomasi di Lampedusa művészetéről. Néhány ilyen kritikai túlzás a regényről: „A *Párduc* a huszadik század legnagyobb regénye”, „Nem igazi elbeszélés, nem regény, mert értekezésjellegű”, „A *Párduc* erkölcstelen. . .” „művészileg félresikerült.” De „A *Jegyések* óta a legjobb olasz regény, sőt minden idők legnagyobb olasz regénye”, „zavaros, elfogadhatatlan, művészileg, morálisan egyaránt”. És a példákat még hosszan lehetne sorolni.

A kritika dzsungelében első ízben, biztos kézzel Luigi Russo teremtett rendet.³ Cikkében — szövegkritikai elemzéssel — esztétikai oldalról közelíti meg Tomasi di Lampedusa művét.

Azzal a megállapítással kezdi cikkét, hogy a *Párduc* politikai regény. Politikai abban az értelemben, hogy a főhősnek és a többi szereplőnek első-sorban a politikai-társadalmi élethez való viszonyát tárja az olvasó elé. Ha azonban politikai oldalról közelítünk a regényhez, és politikai eszmék alapján próbálunk ítéletet formálni róla, nem jutunk eredményre. A szó politikai értelmében a regényben haladó és reakciós vonások szinte azonos számban kimutathatók, és csak politikai nézőpontból a regényt ugyanolyan joggal tekinthetjük haladónak, ahogy azt is állíthatjuk róla, hogy reakciós. Pontosabban: a haladónak tekinthető elem: Bourbon-ellenessége, antiklerikalizmusa, a történelmi fejlődésnek, a haladás feltartóztatatlanságának hangsúlyozása. Ezzel szemben reakciónak nevezhető szkeptikus történelem-szemlélete, a Risorgimento mozgalmának lekicsinylő, ironizáló bemutatása, Garibaldi alakjának cseppet sem pozitív megformálása.

A *Párduc* nem epikai-történelmi, hanem elsősorban lírai ihletésű regény — folytatja Russo —, melyben a művészi értékeket nem epikus, hanem lírai mozzanatok adják; az epikusan ábrázolt élet mögött a szerző lírai érzése húzódik, és ez a líraiság adja a regény igazi értékeit.

„Az író emlékei, nosztalgiaja, a pusztulás, a halál szomorú érzése fonja át meg át az utolsó Salina történetét”. Ebbe a lírai—epikai élményanyagba ágyazza Lampedusa a szicíliai társadalom, a szicíliai táj és a politikai élet

² G. STAMMATI: Gattopardeschi e no. Belfagor, 1960. 2. sz. 160—170.

³ L. RUSSO: Analisi del „Gattopardo”. Belfagor, 1960. 5. sz. 513—530.

képeit. Vitatható — folytatja Russo — a szicíliai táj rajza, amennyiben az író koncepciójával ellentétben csak a mozdulatlan, a meg nem művelt tájat ábrázolja. Russo szerint a „Pirrone atya látogatása” című fejezet nem illeszkedik szervesen a regénybe, mert megtöri a Salinák történetének addig harmonikusan, egységesen ábrázolt menetét.

A *Párduc*ról írt kritikák közül rendkívül jelentősek Louis Aragon kritikái.⁴ Két cikke közül a második az elmélyültebb. Aragon megállapítja, hogy az olaszhoz hasonlóan a francia viták is arra koncentráltak, hogy reakciós vagy haladó-e a *Párduc*. Aragon politikai értékelése megegyezik Russóéval. Hangsúlyozza, hogy a regényt nem lehet csak politikai oldaláról megközelíteni, az ő értékelésének alapja a regény művészi eszközeinek, stílusának elemzése. A regény legfőbb értéke — mondja Aragon —, hogy szerzője következetesen kitart egy egységes alkotói nézőpont mellett, és „Tomasi di Lampedusa az első a világirodalomban, aki következetesen végigvitt írói módszerével olyan regényt alkotott, amelyben minden: a szereplők, a politikai események, a táj, a városok, a házak mind egy központi hős (Fabrizio herceg) gondolatain át-szűrve kerülnek az olvasó elé”.

Tomasi di Lampedusa regénye az olasz történelem egyik legizgalmasabb szakaszában, a Risorgimento idején játszódik. Ez a társadalmi mozgalom, amely a kialakuló egységes Olaszország társadalmi és politikai arculatát a későbbiekben meghatározta, sok ellentmondást rejtett magában. A *Párduc* írója a Risorgimentónak ezt az ellentmondásosságát ragadja meg, regénye azonban nem a Risorgimento mozgalmának politikai értékelése, hanem egy letűnően levő osztály, a szicíliai arisztokrácia anyagi és erkölcsi felbomlásának rajza. A politika, a politikai események csak keretül szolgálnak, az író elsődrendű célja nem a társadalomrajz, hanem az emberábrázolás; olyan világot ábrázol művében, amely lassan bomlik fel, amelynek haldoklása a szerző életéig, tehát napjainkig tart. A lassú haldoklás — az elmaradt forradalom következménye — miatt a szicíliai arisztokrácia bukása nem tragikus, hanem inkább tragikomikus. A Salinák világa nemcsak a szerző életében, hanem már a főszereplő életében is múlt volt csupán, hisz az nem a valóságban, hanem csak a főhős gondolatvilágában létezett — állapítja meg Aragon.

A *Gattopardo* már a második olyan regény, amely ezt a felbomlást ábrázolja az olasz irodalomban. Tomasi di Lampedusa regénye egy félig-meddig elfelejtett íróra hívta fel a figyelmet, aki Verga és Capuana mellett a verista iskola legkiválóbb képviselője volt, s akinek monumentális regénye ugyanezt a világot mutatja be. Federico De Roberto *Alkirályok* (I viceré) című regénye egy szicíliai arisztokrata család történetét írja le a Risorgimento korában. Bár a verista De Roberto és Tomasi di Lampedusa történelemszemlélete között nagyon sok az azonos vonás (az Uzedákra, az alkirályokra ugyanúgy nehezedik a történelmi végzet érzése, mint Salina hercegre, Tancredi alakjának pontos megfelelője Consalvo herceg), a két mű között azonban alapvető a szemléletbeli és művészi különbség. Federico De Roberto, a plebejus kortárs, nem az osztály felbomlását látja a Risorgimento következményeképpen, nem a szicíliai arisztokrácia bukását állítja regénye középpontjába, hanem éppen a kompromisszumot, a feudális osztály és a Risorgimento nyomán kialakuló új, liberális burzsoázia összefonódását.

⁴ LOUIS ARAGON: Un grand fauve se lève: Le guepard. Les Lettres Françaises, 1960. november, és 1961. február.

Néhány kritikus is a *Párduc* történelmi koncepcióját ennek az osztály-kompromisszumnak ábrázolásában fedezi fel, de nem kell különösen bizonyíthatnunk az ilyen megállapítások téves voltát. Ez vonatkozik Federico De Roberto regényére, akinél a megoldás az arisztokrácia új életre kelése a Risorgimento vihara után. Azt bizonyítja, hogy Szicíliában nem hozott változást az egység, az alkirályok most is uralkodnak, mint évszázadokon keresztül, az uralkodás módszereit kellett csak a korhoz alkalmazniok. De Roberto nosztalgia és együttérzés nélkül ábrázolja arisztokrata hőseit, sőt a plebejus szenvedélyes haragjával. Az *Alkirályokban* egyetlen rokonszenves figura sincs, a szereplők kivétel nélkül gonoszak, kapzsiak, degeneráltak, a szerző nem lát meg bennük semmi emberi értéket, és szenvedélyes gyűlölettel hajszerli végig őket a monumentális regény fejezetein.

Tomasi di Lampedusa másképp foglal állást ezzel a világgal szemben. Ő elhatárolja magát a szicíliai arisztokrácia mint osztály szemléletétől, s csak az egyént, az embert, Salina herceget ábrázolja. A főhős gondolatilag, érzelmileg túlemelkedik osztálya átlagán, kívülről szemléli önmagát. Azáltal válik az olvasó előtt rokonszenvesé, mert felismeri osztályának elkerülhetetlen felbomlását, az arisztokrácia végzetét. Ha a szicíliai arisztokrácia felbomlása az író életében bekövetkezhett volna, a főhős megformálása anakronisztikusnak tűnnék, így azonban hiteles mind történelmileg, mind művészileg.

Salina hercege megformálásában felfedezhető az író személyes nosztalgiaja (nagyapjáról mintázta meg a herceget), amely azonban erre az egyetlen szereplőre korlátozódott. A többi szereplővel a *Párduc* írója ugyanolyan kegyetlenül bánik, mint De Roberto az alkirályokkal. A Salina-család minden tagja — az arisztokrácia — elbukik, és bukásuk nem felemelő, hanem természetes, megérdemelt.

Ez a bukás úgy válik igazán érzékelhetővé, hogy az elvi következtetést az író nem maga vonja le, hanem a főszereplő gondolataiban jeleníti meg. Még egy mozzanatában hasonlít De Roberto regényére. Mind a két regényben megjelenik a mozdulatlan, kegyetlen, de ugyanakkor varázsos szépséget rejtő szicíliai táj és vele párhuzamosan a szicíliai „sors-érzés”. Egyes kritikusok szerint⁵ mindkét regény az „örök Szicília művészi tükre, azé a Szicíliaé, amely megállt hajdani fejlődésében és színhelye lett az évezredek hódító háborúknak és az idegen elnyomásnak. (Salina hercege és Chevalley beszélgetésében esik szó a sajátos „szicíliai sors-érzés”-ről, amelyet ők földrajzi és klimatikus okokkal is magyaráznak.)

Egyik író sem azonosítja magát ezzel a meglehetősen egysíkú magyarázattal, hiszen a „szicíliai sors-érzés”-nek konkrét, történelmi társadalmi okait mindkettő jól ismeri. A reális ábrázolás elmélyítését szolgálja a szicíliai gondolkodás e jellegzetességének a regénybe szövése.

Aldo Palazzeschi⁶ helyesen állapítja meg, hogy Tomasi di Lampedusa regényében minden másnál lényegesebb elem a teremtő erő, a művészi megjelenítés ereje; szerkezeti és történelmi értékei még nem tennék a huszadik századi olasz próza jelentős alkotásává. A regényben — mondja Palazzeschi — minden funkcionális, a stiláris és egyéb eszközök a realista megjelenítést szolgálják.

⁵ ARCHIBALD COLQUHOUN: Federico De Roberto and „The Viceroy”. The London Magazine, 1962. március,

⁶ A. PALAZZESCHI: Duplice caso letterario. Corriere della Sera, 1959. szept. 2.

Az író úgy tud teljességet, összefüggő világot teremteni, hogy egyes mozzanatokot, apró éles képeket sorakoztat egymás mellé és ezekből az impresszionista képsorokból egyre elmélyültebbé válik az ábrázolás. Nagyfokú művészi koncentrálttsága egészen megkapó a mellékalakok megformálásában. Akár Don Calogero, Don Ciccio Tumeo, vagy csak egy szórólszóra idézett levélben és a herceg meditációiban feltűnő Malvica sógor alakjára gondolunk, szembetűnő, hogy az író néhány szavas éles képpel, tömör fogalmazással, realista módon jellemzi alakjait. A mellékalakokban és az epizódokban nincsen egyetlen felesleges mondat, „töltelékelem”, és éppen ez a szűkszavúság teszi hitelessé az ábrázolt jelenségeket és alakokat.

Salina hercege éppúgy fogalommal lett, mint Julien Sorel, Raszkolnyikov vagy Andrej herceg, hisz ugyanolyan plaszticitással sikerült élénk állítani. Lampedusának, hogy ilyen élettel teli központi hőst tudjon formálni, a modern epikai ábrázolás egész fegyvertárát fel kellett vonultatnia.

Művészi eszközei közül egészen bravúros az időszemlélet kidolgozása. Az első fejezetben például a Salina-család egy napját írja le; a délután, délelőtt és másnap délután szerves időegységét azonban olyan alfejezetekkel vágja szét, melyek időben nagyon távol esnek ettől a naptól. Az író a tördelt novelisztikus szerkesztéssel az idő múlását érzékelteti. Így sikerül a főszereplőt, akinek élete utolsó szakaszát mutatja be, az emlékein keresztül közelhoznia és elvegyíteni a jelennel. Az egyes fejezetek időben ugyan távol esnek egymástól, a közöttük levő kapcsolat azonban nem szakad meg, mert az író néhány utalással érzékelteti szerves egységüket.

Az időszemlélet váltakozása mellett Tomasi di Lampedusa egyik sajátos epikai módszere: az ellentétes képek, helyzetek tudatos, állandó változtatása, az egész regényen átvonuló fény-árny-játék. Az első fejezetben leírja a hercegi kastély kertjét, a benne sétálgató főúrral. A szépséget és a buja, gazdag természetet ábrázoló képsorba váratlanul beleszövi a kertben talált halott katona leírását. A felbomló test naturalista rajza — minden kommentár nélkül — nagy erővel érzékelteti, hogy valami nincs rendben ebben a látszólag harmonikus, békés világban.

Mindvégig érzékelhető az ábrázolt anyag és az író közötti távolság, amelyet azután nemcsak kommentárokkal, hanem stíláriis eszközökkel is kifejez. A távlat teszi lehetővé, hogy minden helyzetben fölényes, ironikus tudjon maradni, és sohase tévedjen a romantikus helyzetek és cselekedetek csálóka világába.

A *Párduc* nagy értéke stílusa. Lampedusa felhasználja a verista-naturalista, de az impresszionista próza eszközeit is. Micsoda impresszionista stílus-remeklés a vadászat fejezete. „S könnyű szél lengte be mindazt, az örök szél, mely egyetemes rangra emelte a trágya, a dög és a zsálya szagát. . . fölította azt a néhány vércseppecskét is, ami a nyúl halotti hagyatéka volt, s ment tovább, messzire, hogy meglobogtassa Garibaldi sörényét, s még ezen is túl, hogy porfílhót vágjon a nápolyi katonák szemébe, akik sebbel-lobbal erősítették Gaeta bástyáit, hiú reménnyel áltatva magukat, mint ez az erdei nyulacska, aki még félholtan is hitte, hogy megmenekül.”

A gondolati fogalmakat gyakran fejezi ki szemléletes hasonlatokkal, amelyek tele vannak ironikus-politikai utalásokkal. Az utolsó előtti fejezetben a haldokló herceg előtt gondolatban elvonulnak múltja egyes jelenetei, azok az emlékek, amelyek jelentős szerepet játszottak életében. Filmszerű gyorsasággal peregnek előtte a képek: a család egyes alakjai, a nyaralások, a vadá-

szatok, a kedvenc kutyák. A halál irracionálisának átélése után következik az a képsor, mely a regény talán legművészebb, legkidolgozottabb része: a vágy, a szkeptikus, hitetlen ember vágya az elérhetetlen után egy ragyogó fiatal nő képében jelenik meg.

Fabrizio herceg alakjának megformálásában a nosztalgia (a gáláns kalandok leírásában pedig szinte cinkos együttérzés) tompítja Tomasi di Lampedusa ironizáló kedvét, a regény többi alakjának megformálásában állandóan szembetűnik művészetének ez a másik, jellegzetes vonása: gúnyos kritizmusa. A *Párdue* írója alaposan ismeri az embert, és abban a világban, melyben alakjait mozgatja megtalálja az iróniára alkalmas anyagot. A szerzett jog alapján szinte törvényesen tolvajkodó jószágigazgató vagy a finom falatokra éhes donnafugatai plébános, de talán legélesebben Don Calogero alakja rajzában a szerző szabadjára engedi ironizáló-kedvét.

A felsorolt, egymásnak gyakran ellentmondó kritikákból azonban világosan megmutatkozik, hogy a *Párdue* a modern olasz irodalom egyik legjelentősebb alkotása. A kritika megmutatta, hogy az „egyregényű író”, Tomasi di Lampedusa műve nem áll előzmények nélkül az olasz irodalomban: a világ-irodalom legnemesebb hagyományaihoz éppúgy kapcsolódik, mint az olasz verista regényirodalomhoz.

Lampedusa bebizonyította, hogy a modernség, korszerűség nem a hagyományok széttörését, új kifejezőeszközök kutatását és alkalmazását jelenti csupán, hanem a hagyományos keretek között is lehetséges modern, realista emberábrázolás. (A *Párdue* ugyanis abban az évben jelent meg az olasz könyvpiacon, és ért el hatalmas sikert az olvasók körében, amikor az olasz irodalom legnevesebb írói és kritikusai arról vitatkoztak, hogy a regény a hagyományos nyelvi és műfaji keretek között megszűnik-e, vagy sem.)

A *Párdue* megjelenése óta az olasz regényirodalom újra fellendülőben van. A neorealizmus modorosságait levetkőzve egy olyan realista, magas művészi igényű regényirodalom fejlődött ki azóta Olaszországban, amit egyesek joggal neveznek „az olasz regény csodájának”.

MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR EDIT

Német drámaírók magyar színpadon (1790—1867)

Az itt következő sorok szerzője színháztörténész, akinek a számára a dráma mint a színpadon megelevenedő és a közönségre élményszerűen ható produkció jelentős. Éppen ezért a korszak német drámaíróit sem — egyébként igen jelentős — irodalmi hatásukban vizsgálja.

Ha a magyar színpadon megjelenő német drámairodalom és színjátszói stílus hatását a magyar színpadon grafikusan ábrázolnánk, olyan vonalat kapnánk, amely 1790-től egyenletesen emelkedik a tízes évekig, itt meredeken tör felfelé, a harmincas évek végén lavinaszerűen lefelé indul, és a negyvenes

évek végére jut el a horizontális tengely közelébe. Az 1849 — 1867 közötti politikai elnyomás az ábrát lényegesen nem módosította.

*

A Pesten 1790-ben megalakuló Kelemen László-féle színtársulat az adott lehetőségekhez képest állította össze műsorát. Eredeti darabjuk még nem volt. A meglevő vagy folytatólagosan készülő fordításokra kellett támaszkodniuk. Támogatóik között többen rendelkeztek magánkönyvtárral, ebből válogattak számukra Kazinczy, Hatvani István, Mérey Sándor. Arról, hogy a Rádayak könyvtárát használták fordítás céljára, biztos tudomásunk van.¹ Akadt anyag a pesti piarista rendház könyvtárában is. Feltehetően itt voltak meg Brühl színművei, mert mind a színháznyitó *Igazházit* (Der Bürgermeister, ford. Simai Kristóf), mind a *Talált gyermeket* (Das Findelkind, ford. Bárány Péter) piarista tanár fordította le.

Kelemenéknek nem volt könnyű megfelelő számú külföldi drámához sem jutniuk. A társulat megalakulása a felvilágosodás polgári függetlenségre törekvésének jellemző tünete, távoli hullámfodra az Enciklopédiának és a Lessinggel elinduló német irodalmi áramlatnak. Minden fejedelmi és főúri kegytől mentesen, csak polgártársaik érdeklődésére alapítva jövőjüket, akartak megélni a fővárosi színjátszók. Tőkéjük azonban nem volt, s így nemcsak a színházbérlet körül merültek fel nehézségek, hanem a könyvtár beszerzése körül is. Az első időkben pártfogóik szorgalmára voltak utalva, a társulat tagjai csak akkor siethettek — kevésbé művészi, a szükséghez képest gyorsan készített — fordításaikkal az együttes segítségére, amikor Busch igazgatása idején, a Német Színház könyvtárát is használhatták. Ez azonban egyszersmind magát a műsort is meghatározta. Mivel a német színház üzletszínház volt, a divatos darabokat tűzte műsorára a magyar együttes is.²

A német polgári színműnek, Iffland, Schröder, Brühl munkáinak egyébként hálás szerep jutott a magyar játékszín életében. Az iskolai színjátszáson nevelkedett ifjú társulatnak nem adott nehéz feladatokat. Amint az iskoladráma voltaképpen csak jellemtípusokat rajzolt, és különösebb egyénítést nem kívánt meg az alakítóktól, ugyanúgy a német színirodalom átlag-szerzői sem emelkedtek a bonyolult jellemábrázolás magaslatáig, és megkönnyítették az utat az összetettebbre való átmenethez. A Rührstückök és bohózatok sorához hamarosan csatlakozott a lovagdráma is. A polgári erényeket polgári vagy regényes környezetben ábrázoló német drámaírók sikerét — ideszámítva a klasszikusokat is — háttérbe szorította azonban a kor nagy „boulevard”-szerzője: August Friedrich Ferdinand Kotzebue. 1794-ben pl. egyetlen Goethe-előadás mellett (*A testvérek*) 22 estén adtak Kotzebue-művet, a között a 36 darab között pedig, amit a nagy tetszésre való tekintettel megismételtek, vagy éppen háromszor is adtak, tíz színműve szerepel. Az *embergyűlölés és megbándás* (Menschenhass und Reue, ford. Koré Zsigmond) és *A formentérai remete* (Der Eremit auf Formentera, ford. Verseghy Ferenc) három év alatt ötször került színre, míg öt év alatt két este jutott Goethe *Stellájára*, egy a *Testvérekre*,

¹ RÁDAY III. GEDEON levele RÁDAY III. PÁLHOZ. Wien, (1791.) jan. 22. — Ráday gyűjtemény, Ráday III. Pál levelezése, 1790—1822.

² Az első magyar színtársulat műsordarabjainak 475 előadásból 271 esetben volt német szerzője (az osztrák írótakat nem számítottuk ide).

négyszer Lessing *Katonaszerencse*, (Soldatenglück), *Minna von Barnhelm* és három Schiller *Szövevény és szerelem* (Kabale und Liebe) c. darabjára.³ Ez egyébként az egykorú német színházaknál (Weimart is beleértve) sem volt másként.

Felvethetjük a kérdést, hogyan testesítette meg a magyar együttes az idegen drámai személyeket? — Minden bizonnyal a hazai életben nyert impressziók és tapasztalatok szerint. Ha patrónusuk, Ráday Pál német színész választotta is mesterükül, ezen a segítségen nem nagyon kaptak. A kor általános színházi szokását követték abban, hogy a színpad előterében, a sugólyuk körül játszottak. Erre Európa-szerte a szerep-memorizálás nehézségei és a hiányos világítás kényszerítették az együtteseket. Viszonylag keveset mozogtak, a szerelmi jeleneteket csak jelezték. Az iskolai színjátszás hagyományai és fegyelmi szabályaik egyaránt így kívánták tőlük. Az alakítások kissé szertartásos merevségét, amit azonban a tapasztalatlan, színházat csak az iskolából ismerők többsége kedvelt, lassanként oldódó játék váltotta fel, távolról sem egyhangú sikerrel.⁴

Nehéz rekonstruálnunk, hogy mennyiben játszott Kelemen együttese másként, mint az egykorú, pesti német társulat, hogy volt-e különbség ugyanazon drámák bemutatásánál a nyelven kívül is. Valami fogódzót a naturalista — vagy csak túljátszott? — jelenetek ellen megnyilvánuló ellenszenvben találhatunk. A német színház, kivált egy-egy osztrák közvetítéssel hozzánk érkező vidéki társulat, nem volt nemes tartózkodásáról híres. Egészen közeli múltjukban ott élt a Hanswurst és a hozzá kapcsolódó népi produkciók trivialitásig menő naturalizmusa. A német színész, amíg a Neuberin meg nem kísérli nevelését, nem merev és komoly, hanem nagyon is sokat mozog és mókázik: komédiás. Itt, és nem a műsorban, sőt talán nem is a nemzeti elhivatottság átérzését hirdető nemes pátoszban kereshetjük a magyar és német actor különbözését. A magyar színész az iskolai színjátszáson felnőtt, a fegyelmi szabályokat már a játékszín létrejöttékor készen kapó, többé-kevésbé polgári foglalkozást otthagyo, beszélt drámát bemutató, izig-vérig komédiássá

³ A Stella (ford. KAZINCZY FERENC) előadását a cenzor tiltakozására a Helytartótanács (=Htt) csak abban az esetben engedélyezte, „si voces et expressiones illae, quibus deus bigamiam rati habuisse, et ejus in terra vicarius illorum benedixisse inducitur, omittantur.” (Országos Levéltár [=OL] Htt., Dep. pol. gen. et civ. 1794. fons 9. pos. 22.) — A *Szövevény és szerelem* adatai [ford. Iházi Imre] BAYER JÓZSEF: Schiller drámái c. művéből vannak. 105.) vö. H. KINDERMANN: Theatergeschichte der Goethezeit. Wien, 1948. 698.

⁴ Magyar Hirmondó, 1792. II. szakasz., júl. 13., 1793. I. szakasz., jan. 18. A Buschhoz való csatlakozás idején 453 Ft-os esti bevételük is volt. Vö. Tanulmányok Budapest Múltjából. XI. k., Bp., 1956: Kelemen László színháza. Jellemző a közönség — jó és rossz értelemben vett — reagálására a következő, naplószerű visszaemlékezés: „1793-dik esztendőben caniculai vacatióra Debreczenből hazámban utazván, harmad napig Budán tartózkodtam, alkalmatosságra várakozván. Azon időben Pesten, a Duna partján egy kerekded épületben tartattak estvéként a Theatromi előadások. Használtam az időt, és míg Budán késnem kellett, mindig megjelentem a Játékokon. Első estvén *Kotzebue ember gyűlölése és megbánása* adatott elő, már akkor is alkalmas személyek által, mely annyira meghatott, hogy most sem tudom ellefelejni. Másik estvén egy olyan darab adatott elő, melyben egy leányzó ájulásba, vagy talán haldoklásba is esvén, egy fiatal személy esenkedve rá borult. A néző karból, egy hozzám közel ülő, nem alacsony sorsú személy, ki törvén belőle az indulat, illetlen szókat mondott az egész sokaság hallatára.” (Tudományos Gyűjtemény, 1825. XI. k. 95—96.) — Íme, a realista játék nem volt általánosan népszerű! — A színmű a Lanassza lehetett (jún. 14-én), Lemierre előbb németre (Plümicke), majd úgy magyarra (Kazinczy Ferenc) fordított, ekkor igen népszerű darabja. Előtte négy nappal ment a KOTZEBUE-mű.

majd csak a balsors évtizedei alatt való actor. A német: nemzedékek bohóckodását vérében hordozó, s csak a közelmúltban az új követelményekhez idomult vándorkomédiás.⁵

A Kelemen-féle színtársulat feloszlását a második fővárosi együttestől dátumszerűen tizenegy év, ámde valójában ennél nagyobb idő választotta el. A második pesti társulat, Wesselényi Miklós báró kolozsvári együttesének egy része, fegyelem alatt tartott társaság volt: a vidéki együtteseknél általában szokásos 3–5 próbát a bemutató előtt, a délelőtti próbát egy esti felújítás előtt megtartották. Műsoruk sem volt teljesen azonos a kilencvenes évekével. Már csak azért sem lehetett, mert Kelemenék színházi könyvtárának javarésze elkallódott.⁶ Erdélyi fordítók tolla pótolta a hiányokat. A német klasszikusok közül Lessing *Galottija* (ford. Kazinczy), Goethe *Stellája* (ugyancsak Kazinczy ford.), Schiller darabjai közül pedig a *Moor Károly* címen adott *Haramiák* és a *Fortély és szerelem* tartoztak műsordarabjaik közé.⁷

Az Erdélyből hozott fordításokon kívül azonban egyre több divatos színművet kellett nyújtani a fővárosi német színház konkurrenciája miatt. A társulat tagjai, ugyanúgy, mint annak idején Kelemenék, egyre-másra tolmácsolták a műsорт felfrissítő darabokat. Külön kell megemlékeznünk a színház műkedvelő tagja, Katona József szerepéről. Fordítói munkássága (Kotzebue *A szegény lantos* [Der arme Minnesänger] és *Az örökség* [Die Erbschaft] Hassaureck *A Mombelli grófok* [Der Vater und seine Kinder], Ziegler *Monfaucon Johanna*, Iffland *Az üstökös* [Der Komet]) mellett mint elvet is hangoztatta, hogy „századának legjobb íróját” a németek között keresi.⁸ A cenzúra miatt a német klasszikus drámairodalom termékei ritkán jelenhettek meg a maguk eredeti szépségében. A bécsi átdolgozások receptje szerint lehetett egyeseket színrehozni, míg másokat időről időre újra mérlegre helyeztek, mint a *Kabale und Liebét* vagy a *Räubert*, ismét mások tiltottak maradtak, mint a *Nathan der Weise*.⁹

A második fővárosi magyar társulat tehát nemcsak a megfelelő irodalmi irányítást nélkülözötte, hanem hátrányára volt az is, hogy hivatalból bizonyos felszínes, gondolatokat kevésbé ébresztő műsорт erőszakoltak rá, amivel annál kevésbé hódíthatott, mert a német színházak, jobb kiállításban, ugyanazzal szolgáltak. 1812-ben megnyílt a Pesther Königliches Stadttheater, a magyar társulat számára elképzelhetetlen fénnel. Rövidesen kezdetét vette a pompás keretek között szívesen tündöklő külföldi, elsősorban termé-

⁵ KINDERMANN, H: Theatergeschichte Europas. IV. B. Salzburg, Otto Müller Vlg. 1961. 494. skk. (Das Theater des deutschen Sprachraums im Zeitalter der Aufklärung und der Sturm- und Drangbewegung. — Tat und Tragik der Neuberin.)

⁶ STAUD GÉZA: Kelemen László naplója és feljegyzései. (Bp., 1961.) 56., 58. Nem valószínű azonban, hogy Pest megye a teljes darabgyűjteményt kiadta volna Kelemennek. Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Osztályán vannak olyan, egészen elavult nyelvű sügőkönyvek, amelyek Pest megye pecsétjét viselik és feltehetőleg még a kolozsváriak előtti korból származnak.

⁷ 1810-ben a Moor Károlyt a Magyar Játék-Színi Almanach tanúsága szerint Darvas János T. Úr, BAYER szerint — nyilván helyesen — Bartsai László fordításában (Darvasé azóta sem került elő) ötször adták, 1814-ben kétszer, a Fortély és szerelem 1810-ben egyszer került színre. A Stella 1809-ben került egyszer színre, a Galotti 1807–18 között nyolcszor, tehát ekkor a legnépszerűbb német klasszikus dráma.

⁸ WALDAFFEL JÓZSEF: Katona József. Bp., 1942. 14. kk.

⁹ OL Htt., Dep. pol. gen. et civ., 1803. Fons 5. pos. 7., 1808. Fons 5. pos. 9., 1817. Fons 5. pos. 4. —

szetesen bécsi színpadi csillagok vendégszereplése, amiből a magyarok sokat tanulhattak ugyan, de színházi üzletmenetükre károsan hatott.¹⁰

Holott ez az Erdélyből kiszakadt kis társulat tehetséges volt, és a fővárosban újabb tehetségekkel gazdagodott. Játékstílusuk kezdetben bizonyára elütött a hazai németekétől, s a magyar városokban, Debrecenben, Szegeden népszerű Wesselényi-féle együttes mindaddig szenvedett a főváros fanyarabb ítéletének súlya alatt, amíg a fiatal, szorgalmas tagok nem alkalmazkodtak a közismert német játékmódorhoz.¹¹

A társulat legkiemelkedőbb tragikai tehetsége Benke József és Kántor Gerzsonné (Engelhardt Anna) volt. Szerencsére mindkettőjük játékáról maradtak feljegyzések.

A *Galotti* Odoardója minden nagy német jellemszínész kedves szerepe volt. Benke is kidolgozta a negyedik felvonás híres 7. jelenetét. Amikor Orsina grófnő eltávozik, „az öreg Galotti egy szót se szól, de az a küzdelem, hogy miként látszott rajta az örütségnek némi jele egy hosszú szünet alatt... mindig küzdve önmagával... Az egész közönség mély hallgatásba merült. Egyszer egy leírhatatlan keserű hahotába tör ki melle mélységéből. Megáll, szétnéz, eszmél kábultságából s tompa hangon kérdi: „Ki kacag itt??”... Az egész publikum ekkor oly szűnni nem akaró, viharos tapsban tört ki, mely bizonyosságot tett arról, hogy *Benke* művész volt.”¹²

Az 1815-ben Pestről távozásra kényszerített magyar társulat egri, miskolci, komáromi szerepléseivel veszi kezdetét a hazai színháztörténetnek az a fejezete, amelyet „a vándorlás kora” néven foglalunk össze. Ez a vizsgált nyolc évi harmadik korszaka. Fizikai fáradalmakat, anyagi gondokat jelentett a színészek számára. A vidéki városok közönsége nemegyszer szolgált tanáccsal játékbeli problémák megoldására, hiszen Kolozsvár, Kassa művelt főnemessége buzgón látogatta a vándortársulatokat. Irodalmi irányításról azonban itt sem lehetett szó. A magyarok a német pályatársak példáját követték: a német drámairodalmat a közérthetőség és színszerűség szempontjából értékelték. Ez az 1815-től 1837-ig — optimista számítás szerint 1833-ig, a budai megtelepülésig — terjedő korszak summája.

Déryné, az időszak legismertebb primadonnája, 1820-ban egyetlen hónap alatt nyolc gyenge német színmű női főszerepét játszotta el.¹³

A Dunántúli Színjátszó Társaság, Horváth József és Komlóssy Ferenc Dániel együttese, 1822 januárjában Székesfehérváron tizenhat estén tizenhat német színművet mutatott be, igaz, köztük a *Fiescót* és a *Clavigót* is (előbbi Intzédi László vagy Kováts Ferenc, utóbbit Kazinczy fordításában). Februárban 13 estén 11 német szerző került tolmácsolásra, köztük a *Galotti Emilia*, áprilisban 13 estéből tízet szenteltek a németeknek, köztük szerepelt a *Fortély és szerelem* Vass István-féle fordítása. De Komáromban ugyanez a társulat négy estén át négy színművet adott elő német szerzőtől, s egy irodalmi alkotás sem akadt közöttük, ugyanígy nem az ismét Fehérvárott adott októberi

¹⁰ PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR JOLÁN: A pesti és budai német színészet története. 1812—1847. Bp., 1923. 5—10. — KELÉNYI B. OTTÓ: Gazdaságtörténeti adatok a pesti német színház építéséhez. 1808—1812. (Tanulmányok Budapest múltjából, II., Bp., 1933.) — Hazai és Külföldi Tudósítások, 1812. (VII. évf.) február 5., 12., márc. 28., jún. 6.

¹¹ Hazai és Külföldi Tudósítások, 1810. jan. 27., júl. 14., 1811. nov. 13., 1812. febr. 5.

¹² Déryné Naplója. Sajtó alá rendezte BAYER JÓZSEF. Bp. (1900), I. k. 269—273.

¹³ BAYER JÓZSEF: Déryné levelei. 30—36.

kilenc estének hét német műsordarabja között vagy a február végén tartott három színielőadás két német darabjából. Még gyengébb az eredmény, ha az 1828-i miskolci előadásokat nézzük. Igaz, itt a kolozsvár—kassai dalszínész-társulat tagjai álltak meg, akik elsősorban az operákban remekeltek és drámai előadásaik mintegy ráadásul szolgáltak a közönség, pihenőül az énekesek számára. Két operai estjük mellett öt prózai színművet mutattak be Déryné és társai, mind az öt közepes német szerző műve volt. Rimaszombatban Fekete Gábor társulatának műsorából tizenöt előadott műből tizenhárom a német tucat-irodalom terméke volt. 1833-ban a Borsodmegyei Színjátszó Társaság Éder György és László József igazgatósága alatt, a második félévben csak egyetlen klasszikus német drámát hozott színre, Goethe *Clavigóját*, de tizenhárom Kotzebue-darabot. Még 1834-ben is elképesztő a német konzum-drámák számbeli fölénye: Balla Károly Debrecenben január havában 21 előadásból 13, augusztusban 20-ból 14 színművet adat elő német szerzőtől; ez utóbbi időszakban, mintegy mentségül, a *Fortély és szerelem* is előfordul.¹⁴

A vándortársulatok közönsége összetételében más, mint a fővárosi. Azok a színházépületek vagy éppen vendéglői nagytermek, ahol játszanak, a Rondella, a Várszínház, de még a Hacker Szála méreteit sem igen ütik meg. Ahhoz, hogy megteljenek, elég a városka nemessége, tisztviselői kara, a kakas-ülőre — ha van — a diákság, ritkábban az iparosok képviselői ülnek.

Ennek a közönségnek játsszák a magyarok Ziegler és Raupach, Kotzebue és Cuno drámáit. Benkétől és Katona Józseftől még megtanulta az ifjú Széppataki Róza, hogy a *Hamlet* a tragédiák királya, de amikor leírja a saját vagy a Kántorné alakításait, itt vagy amott valahol a vidéken, csak néha villan fel Kleist vagy Lessing neve.¹⁵ Kántornéről más leírások is maradtak ránk. Az egyik Kotzebue *Octaviájáról*, a másik P. A. Wolf *Preciosájáról*.

Az első tanúságot német utazó hagyta ránk, August Ellrich.

„Mir selbst sind in einer langen Reihe von Jahren nur zwei ungarische Schauspieler-Gesellschaften vorgekommen; die eine, deren ich schon erwähnt habe, welche im alten Theater zu Pesth — früher eine Ochsenmühle — spielte, und eine zweite, welche im grossen Theater, von welchem gleich die Rede sein wird, Vorstellungen gab, im Ganzen gut war und einige ausgezeichnete Mitglieder zählte.

Ich habe von diesen Magyaren Vorstellungen gesehen, welche von den besten Leistungen mancher berühmten, deutschen Bühnen an die Seite gestellt werden konnten. Ich erinnere mich kaum einen besseren Antonius in Kotzebues Octavia, eine bessere Octavia, eine bessere Sappho gesehen zu haben. Leider habe ich die Namen dieses Herrn und dieser Dame, welche ich mit Madame *Crelinger* in Berlin vergleichen möchte, vergessen, und kann sie nicht der Unsterblichkeit übergeben.

Ich habe die genannten weiblichen Rollen von bedeutenden, deutschen Künstlerinnen, die Oktavia von der *Eunike-Händel-Mayer-Schütz*! die Sappho von der *Schröder* und *Wolff* gesehen, und stelle die Magyarin an die Seite der beiden Letzten, ziehe sie der nun zur Freude ihres trostlosen Gemahls verbliebenen *Eunike-Händel-Mayer-Schütz* vor.

¹⁴ Színházi zsebkönyvek az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Osztályán. KÖNYVES MÁTÉ, Pécs, 1822., GILYÉN SÁNDOR, Kassa, 1829., SZILÁGYI JÓZSEF, Besztercebánya, 1832., Névtelen, Miskolc, 1834.

¹⁵ Tanulmányok Budapest múltjából, XI. k. (Bp. 1956.) Kelemen László színháza. Déryné Naplója I. — III. k. — Heilbronni Katika: III. 71—73.; Kántorné: III. 240.

Ich habe nie so etwas Vollendetes, tief Ergreifendes gesehen, als die Scene des vierten Akts, wo Oktavia zu ihrem Bruder zurück kehrt; ich habe selten etwas so Vollkommenes, so Melodisches gehört als die Sapphischen Verse aus dem Munde der magyarischen Künstlerin, und die Worte zu Melitta:

„Hamis vipera tsipny en és tudok”

(Ich bitte die Herren Magyaren dieser Worte wegen, nochmals um Vergebung: ich schrieb sie aus dem Gedächtniss, selbe dürften daher sehr unmagyarisch ausgefallen sein)

(Falsche Schlange,

Auch ich kann stechen.)

waren unübertrefflich. Uebrigens war diese Künstlerin auch eine sehr hübsche Frau.”

Molnár György leírása ugyancsak plasztikus:

„... «Preciózát» adta elő a társulat, melyben Viardót, egy vén cigány vajdánét játsza.

Nagy híré melodrámája volt ez az első magyar színészeknek, sőt még ez időben is, midőn a hazai színészet életének második félszázadába ment át. . .

Már külső megjelenése is, bámulatosan összeállított jellegzetes öltözte, a köpenyszerű nagy sálkendő, akárcsak egy indus főnökné palástja, a turbánszerű fejtakaró gondos ráncokba szedve festői drapírozással mintha szobrász, mintha festőművész rendezte volna el a plasztikus idomokon, — oly művészeti remek volt. Aztán a pirosban égő fejtakaró alól a gyöngyökkel összefűzött ezüstszürke haj hosszasan lelógó czopfja, a naptól barnított égő arc, fekete dús szemöldjei, tökéletes összhangzással, kor és jellegzetes hűséggel egy napkeleti királynét ábrázoltak a színpadon.”¹⁶

1833-ban a magyar színészet immár harmadszor, de véglegesen megtelepült Pest-Budán. Ekkor kezdődött az a kemény küzdelem, melyben a magyar színészet egy kétnyelvű városban összemérte erejét az itt sok évtizedes virágzást megért német színházzal.

A magyar színházat a reformkor nemzeti felbuzdulása mellett bizonyos szervezeti különbségek is segítették. Nem voltak hagyományai. Míg a német színház elsősorban saját nyelvterületének íróit részesítette előnyben, a magyarok a hazai szerzők mellett kitértek kapuikat a francia romantikának, tehetséges kezdőikből pedig néhány év alatt elsőrendű együttes alakult ki.

A francia romantika először a magyar írók között talált hívekre. A *Tudományos Gyűjtemény* 1831. évfolyamának első kötetében (111—113.) méltatás jelent meg Lamartine-ról, Méry-ről és Barthélemy-ről, s mint legtehetségesebből Victor Hugóról. A cikk összefogóan *romantikusoknak* nevezte őket. A lap szerkesztője ekkor Vörösmarty Mihály volt.

A *játékszín* átpártolása a francia romantikához valamivel későbbben kezdődött. Egy színház életét az *egyes* ízlésén kívül kulturális és gazdasági kötöttségek sokasága szabályozza. A műsor új fordításokkal csak lassacskán frissült fel, az új játéktílust megkívánó irodalmi irány apránként találta meg színpadi tolmácsolót, a fokozódó színpadi igények kielégítésére egy—másfél évtizedes új beruházásokra volt szükség. A Magyar Tudós Társaság Külföldi Játékszín-sorozatában 1837-ig csak három francia színmű látott napvilágot, mégpedig

¹⁶ ELLRICH, A.: Die Ungarn, wie sie sind. Berlin, 1831. Buchhandlung Verein, 112—113. MOLNÁR GYÖRGY: Világostól Világosig. Arad, Ungerleider, 1881. 78—80. A két alakítás között több, mint harminc év telt el.

Voltaire és Molière művei, két olasz, Alfieri munkái, de hat német, köztük Lessing, Goethe és Schiller mellett két Iffland-darab.¹⁷

A műsorok vizsgálata hasonló arányt mutat. Pl. Nagyváradon 1838 őszén 45 előadás közül 24 német, hét osztrák és csak kilenc francia mű került színre, Déryné Kassán 1835-ben és 1836-ban még 28 német prózai színmű főszerepét játszotta el.¹⁸

A fővárosban azonban, ahol az irodalmi élgárda befolyása fokozottan érvényesült, a harmincas évek derekán megindult a francia romantikus művek sorozatos bemutatása. Nemcsak a fiatalsága virágjában levő Lendvay-pár, Egressy Gábor, Fánicsy Lajos, hanem a már kiforrott egyéniségű Megyeri Károly is ebbe az új irányba fejleszti alakítókézségét. 1835-ben a budai Várszínházban játszó magyar társulat Tóth István javára a *Hernanit* (jan. 28.), 1836. ápr. 18-án Lendvayné javára az *Angelót*, jún. 11-én Megyeri javára a *Tudor Máriát*, júl. 1-én Egressy javára a *Vasálorcást* mutatja be.¹⁹

A francia romantika teljes színpadi elfogadása Egressy Gábor 1843-i párizsi útja után következett be. A fiatal színész nyugati tapasztalatai alapján elfordult az eddig példaképnek számító burgtheateri és német játéktílustól, és Rachel, főleg pedig Frédéric Lemaître ihletésére indult új utakra. Egyéniségének szuggesztív ereje mind a fővárosi, mind a vidéki játékszín tudatos alakítóit magával ragadta, s hosszabb-rövidebb idő alatt hozzászoktatta a kezdetben idegenkedő kritikát is az új irányhoz.

A magyar színész társadalmi helyzete csakúgy mint a közönség zömét kitevő köznemesi nézőké, eddig sem felelt meg annak a világnak, amelyet a német színművek általában tolmácsoltak. Színészeink jórészt nemesi származásúak voltak, az erősen feudális Magyarországon mindenképpen többnek érezték magukat, mint a lakosság nem-nemes milliói. A nézők pedig szintén — legalábbis a hangadó többség — az una eademque nobilitas tagja volt. Jogsérelmek nagyurakkal szemben érthettek nemesi színészt, nemesi közönséget is, de a kisfejedelmi önkénynek való kiszolgáltatottság itt sohasem vált primér életérzéssé.

Annál rokonabbnak érezte magával mindenki a francia romantikus hősokeket. Nem küzdöttek-e — egyelőre még csak álmaikban — ők is, mindnyájan, a hazájukat elnyomó zsarnokság ellen? Nem szónokoltak-e a szabadságért a megyegyűléseken, és nem habzsozták-e az *Országgyűlési Tudósításokat*? Éljen a francia forradalmi szellem, éljen a francia dráma!

Az új hatás előretörése folytán a magyar játékszín az ugyancsak romantikus színezetű és szabadelvű Fiatal Németország drámairodalmát és a vele egykorú más német drámát csaknem teljesen mellőzte. Laube, Gutzkow, Hebbel művei közül csupán a legutóbbi *Maria-Magdalenája* jutott el hozzánk a negyvenes években (1848. aug. 15.), de ezekben a mozgalmas időkben észrevétlenül siklott át a Nemzeti Színház színpadán.²⁰

¹⁷ Tudományos Gyűjtemény, 1837. III. k. 126—127.

¹⁸ EMŐDI PÁL sűgő Színházi Zsebkönyvének tanúsága szerint, Nagyvárad, 1839. (Igazgató: Pály Elek.) — BAYER JÓZSEF: Déryné. Déryné levelei, 64—66.

¹⁹ L. a budai magyar társulat műsorát a megfelelő évek Színházi Zsebkönyveiben.

²⁰ A magyarországi német sajtó érdeklődéssel figyelte a Junges Deutschland irodalmát, de a fenti szerzők drámái közül még német színpadjainkon is kevés válik otthonossá. Amíg ugyanis a cenzúra jóindulata közönnnyel siklott át V. Hugo vagy Rougemont forradalmi eszmeiségű színműveinek fordításán, annál jobban megsűrtte a német eredetű haladó munkát. A haladó német irodalomról l. Der Spiegel ezidőbeni évfolyamait. Haladó német drámák tiltása: OL' Htt., Színművek Jegyzőkönyve, 1845. 6/392., 1846. 9/903., 1848. 60/901.

A régi szerzők közül letűnik az állandó pesti Magyar (majd: Nemzeti) Színház színpadáról Lessing, Goethe, sőt Kleist is.²¹ Csak Schiller tudta megőrizni régi vonzóerejét és még növelte is a *Don Carlos* 1846. május 19-i Nemzeti színházi bemutatóján. (Ford. Kelmenfy László [Hazucha Ferenc], a fordítást erősen átdolgozta Egressy Gábor. Kézírtos példánya a Széchényi Kvtár Színháztörténeti Osztályán.)

1849 után megváltozott a helyzet. A Theaterordnung drákói szabályai, amelyektől a negyvenes években liberális Helytartótanács ugyancsak eltér, érvénybe léptek. Csak olyan színmű kerülhetett Magyarországon színre, amit már Bécsben is adtak, ugyanúgy, ahogyan ott adták. (Az eredeti drámák szigorú cenzúrán estek keresztül.) Nemcsak a *Nathan der Weisere* vonatkozott az „absoluto prohibitum esse” 1809-es vétője, hanem a népszerű *Don Carlosra* is, a *Kabale und Liebe* pedig csak hosszabb megfontolás után nyert engedélyt. Jobb híján, és a bécsi forma szerint, előkerült Laube és Gutzkow, sőt Hebbel is. A közhangulat azonban nem kedvezett nekik. Türetlen csak Schiller népszerűsége maradt.²²

Mindazok közül a klasszikus német drámák közül, amik Magyarországon 1867 előtt színrekerültek, a legmélyebb érdeklődés a *Kabale und Liebe* iránt nyilvánult meg. Már az első társulat is játszotta, és játszotta minden nagyobb együttes, az Ernyi—Benke—Láng-féle második fővárosi magyar együttestől egészen a Nemzeti Színház nagy gárdájáig. Ezzel a darabbal kapcsolatban találkozunk a legtöbb irodalmi meggondolással is. Egy apró vándortársulat előadásáról, egy kis városkában, olvashatjuk a következőket:

„Ferdinándot Eránosz eleinte akaratlanul hidegen s lépcsőként növekedő tűzzel, végre eltalálva adta elő, és úgy annyira utánozva a szerepének végső jeleneteiben lappangó mester-mozdulatokat, olly hibátlanul alkalmazta a halállal küzdő testnek néma jelekbe temetett visszányait (— valószínűleg visszatetsző voltát akar mondani —), hogy azokkal célirányosabban élni szinte lehetetlen. Eránosz úr ezen szerepében . . . a honnak akármelyik színpadján bátran felléphet.” „(Mogyoróssy) Nina (Lady Milford) nem csak teljes meglegedésre, de pompásan is játszott; és ha soha se játszanék ezen színészné jól, mai előadásai mégis bizonyítanak, hogy igen jó színészné. Ez olly szerepnek látszik lenni,

²¹ Dérynének még kedvenc szerepe volt Heilbronni Katika (Naplója, III. k. 71., 73).

²² Schiller magyarországi népszerűségének szép emléke az Országos Széchényi Könyvtár Schiller Magyarországon c. kiadványa. (Bibliográfiai Füzetek. III. Bp., 1959.) Mint ilyen nagy összeállítás azonban, magától értetődik, nincs hiba nélkül. A 185. lapon említett Haramiák c. színmű — ugyanott, ugyanaz a darab, Moor Károly címen, helyesen is előfordul — 1810. febr. 20-án a Hensler—Mérey-féle Haramiák, teljes címen Bosszú-kívánságból lett haramia. — A 198. lapon, 1818 decemberében említett Árulás és szerelem szintén nem azonos az Ármány és szerelemmel. Ezen a címen csak 1834-ben Budán szerepel először a darab (máj. 10.-én; ez az összeállításból szintén hiányzik.) Az árulás és szerelem-jelítés — a zsebkönyvben rövideg okából marad le a második főnév második tagja — Spiess műve. Színrekerült azonban 1833. okt. 22-én Nagybányán is, a szokott Fortély és szerelem címmel, s a Honművész 1833. évi 68. száma (458.) igen jó kritikát közölt róla. A Fridolin (Der Gang nach dem Eisenhammer) A vashámorhoz vezető út vagy Út a vashámorba, leggyakrabban pedig mint *Firgyesi Elek* jóval gyakrabban került színre, mint az összeállítás szerény öt tétele után hihetnők, valódi divatos konzum-művé átgűrva, minden jobb bonviván műsoron tartotta, de a schilleri gényű alkotásai között kevés keresnivalója van. Az Orléanski szűz 1824 februárjában és júniusában Székesfehérvárott, 1854 novemberében Sopronban, a Messinai ara 1831-ben Balla társulatának előadásában Pesten, 1850 novemberében pedig Kilényi—Csabai—Feleki színészeivel Nagyváradon is szerepelt. (L. az egykorú színházi zsebkönyveket az OSzK Színháztörténeti Osztályán.)

melyben az önkény szelidséggel, becsületesség fortéllyal, ártatlanság tettetéssel zavarva tűnnek elő, és ezen zavart Nina szerencsésen alkalmaztatta.”²³

Amíg itt a Kővár vidéki névtelen — az aláírt *Keövény Gyula* álnév — a közönség soraiból szólalt meg, a vándorszínészekről is van adatunk e mű latolgatását, színézését illetően. Pergő Celesztin, az erdélyi születésű híres hős-színész tanította a fiatal Molnár Györgyöt arra, hogy ne „kardcsörtető tisztecskét” formáljon Ferdinánd szerepéből, hanem mély érzésű, finom szerelme. A „Lujza, te sápadt vagy!” ne a berobbanó, köpenyét festői ráncokba vető szeles ifjonc hangján hangozzék el, hanem a kérdő részvétén.²⁴

A Nemzeti Színház első aranykorának (1837—1849), de még a hatvanas éveknek sem volt olyan német műsordarabja, amely tökéletesebb előadásban jelent volna meg a színpadon, mint ez a népszerűségét töretlenül őrző Schiller-dráma. Ferdinándot egymást követően a két Lendvay Márton — az apa volt a nagyobb művész! —, Lujzát az id. Lendvayné, majd Bulyovszkyné Szilágyi Lilla, végül az ifj. Lendvayné, Lady Milfordot Laborfalvy Róza, Wurmot Fáncsy Lajos és Tóth József, Kalbot László József és Szerdahelyi Kálmán vették át egymástól művészi stafétaként. Walter elnök szerepe nem volt elsőrendű tag kezében. Változó szerencse kísérte az öreg Miller megszemélyesítését, ugyanis ennek évtizedekig kitűnő tolmácsolója volt Szentpétery Zsigmond és 1858-ban bekövetkezett halála után nem tudták hozzá mérhető művésszel pótolni.

A színmű előadása szcenikailag már az első magyar színtársulat korában sem okozott gondot a társulatnak, bár erről a legesleges előadásról sajnos, nem maradt fenn emlékünck. (1795. márc. 13.; az első bécsi előadás 1810.) A Nemzeti Színházi kor előadásairól azonban kiváló kritikusok tolla tájékoztat. Az 1853-i — amikor a cenzúrával folytatott harc után e polgári forradalmi dráma ismét megszólalhatott a magyar színpadon — „a szerepek a legjobb kezekben, az előadás szabatos és összevágó”.²⁵

Luise Miller szerepe Bulyovszkyné kezében volt, akit későbbi éveiben a német színháztörténet is számon tart. Először játszotta ekkor Lujzát. A szerep nem egy vonását tökéletesen felfogta. A minden áldozatra kész forró szerelem nem talált nála olyan hű tomácsolásra, mint az öntudatra ébredt polgárlány büszkesége, Lady Milford-dal, talán Ferdinánddal szemben is. „Szavalata tiszta, hangsúlyozott, s játékán gondos tanulmány vonul át.” Ferdinánd az id. Lendvay volt. Hangja nem csengett olyan kedvesen, mint hajdan, amikor még operákban is énekelt, de az igazi érzelm kifejezését sohasem tévesztette el, a „szívhangok” (e címen dalt is szerzett) tiszták voltak. Az előadás harmadik nagyja Szentpétery Zsigmond Miller muzsikusa volt. Amit emberi jóság és nagylelkűség, szelidség és igaz barátság színpadi alakításban visszatükrözni képes, az játékán mindig keresztülragyogott, átszűrve természetesen a feladat kívánalmain és a színpadi gyakorlaton. Miller nem bonyolult lélek; őszintén akarja a becsületeset és a jót; a megkísértés Szentpétery alakításában voltaképpen nem is jutott el tudata mélyéig, Wurm ármánya csak idegei reakcióján, nem jellemén nyert győzelmet. — Wurm maga Fáncsy Lajos volt, az „aranykor” nagy intrikusa; finom cselszövő, akit kifejező arca, jó színpadi termete, nem behízsgáló, de elég erős hangja felmentett az alól, hogy Wurmból többet, mint

²³ Honművész, 1833. 68. sz. 548.

²⁴ MOLNÁR GYÖRGY: Világostól Világosig. Arad, Ungerleider, 1881. 121—123.

²⁵ GYULAI PÁL: Dramaturgiai dolgozatok. Bp., 1908. I. k. 30. kk.

gazembert: kapcabetyárt csináljon. Azonban az ő napjai is meg voltak szám-
lálva. 1865-ben, amikor újabb kiváló keresztemetszetét tudjuk nyújtani egy
Ármány és szerelem előadásnak, az id. Lendvay, Szentpétery és Fáncsy már
halottak voltak, Bulyovszkyné pedig német színésznő.²⁶

Az 1865-i előadásról részletesebb leírást találunk, de gyengébb erőket a
színpadon. Noha az ifj. Lendvay nem rendelkezett apja elragadó egyéniségével,
mégis „jól kiemelte Ferdinánd ifjú tűzét, nemes daczát szemben a társadalmi
és családi viszonyokkal, a nélkül, hogy túlzásba esett volna . . . Kivált az a
jelenet, midőn atyjával összetűz, igen sikerült . . . benső küzdése, egészen a
kitörésig.” Néhány megjegyzést hallunk a színész mozgásáról, ami kivált a
halál jelenetében nem nyerte meg a naturalisztikus játékot kevésbé kedvelő
kritikus tetszését, az összbemutató azonban kedvező. Lujza szerepe az ifj.
Lendvayné Fáncsy Ilka, Wurm Tóth József, Miller Szilágyi Sándor és Walter
Komáromy Lajos kezében volt. Wurm—Tóthról a bíráló, Fáncsy előbb emlí-
tett alakításával szemben, azt jegyzi meg, hogy „minden indok nélküli gazem-
bert” formál a szerepből.²⁷

Az *Ármány és szerelem*ben két igazán nagy színész játszott ekkor a
Nemzeti Színház színpadán: a művészete tetőfokán álló Jókainé Laborfalvy
Róza és Szerdahelyi Kálmán, Lady Milford és „a non plus ultra Kalb”. Szerda-
helyi Kálmán a kor egyik legünnepeltebb színésze volt. Kalbot húsz esztendőn
keresztül játszott, s a figura árnyalása ezalatt sokat változott. Mint ifjú,
örömet lelte benne, hogy karikírozzon; a mozdulatok alázatoskodó, tétova,
de mégis gyakorlott udvari emberre valló simasága, a komikus, csúf maszk
nevetésre bírta a közönséget. Élete vége felé már nem *ilyen* Kalbot alakított.
Hiszen a figura nevetséges ugyan, de álnok lény nagy szerencsétlenség eszkö-
zévé válik, s így borzalmat, undort is kell keltenie a nézőben. Az érett Szerda-
helyi ezt a komikumon átsötétlő démonit tudta érzékeltetni.²⁸

A német drámai előadásokat vizsgálva a magyar hivatásos színjátszás
életének első nyolcvan esztendejében, a nyert képet *irodalmi szempontból*
aligha találhatjuk kedvezőnek.

Ha azonban mérlegre tesszük a tényt, hogy a színházak életét spontán
művészi indítások mellett nemcsak a gazdasági feltételek — és ezek a tárgyalt
korszak első fél századában a magyar színészetre nézve igen kedvezőtlenek
voltak! —, hanem még államhatalmi, közigazgatási követelmények is befolyá-
solták, fel kell mentenünk társulatainkat ebből a szempontból is. 1795-től 1833-
ig irodalmilag művelt nagyvárosi közönség nélkül, a cenzúra terhe alatt nyögve,
bajosan tehettek volna magasabb irodalmi követelményeknek eleget. A har-
mincas évek derekán jutottak irodalmi támaszhoz, anyagi létalaphoz, emberi
életkörülmények közé. Ekkor tájékozódva az új eszmék területén, nagy sikerrel
alakították ki játéktílusukat, rendezői módszereiket. A Nemzeti Színház első
aranykorának nemzedéke azonban a külföldi források közül már a francia
romantikán nőtt nagygyá.

²⁶ A kor Ármány és szerelem előadásairól, GYULAIN kívül, beszámolnak a napi-
lapok is, pl. Pesti Napló, 1856. nov. 6., Hölgyfutár, 1859. okt. 13., 20.

²⁷ GYULAI PÁL: i. m., II. k., 216. kk.

²⁸ M. CSÁSZÁR EDIT: Egy színészházaspár élete. Szerdahelyi Kálmán és Prielle
Kornélia. Bp., Művelt Nép, 1956. 79., 274—275., 288.

Magyar irodalom -- héberül

(Önálló kiadványokban)

A magyar irodalom első héber tolmácsolója, Bacher Simon *Nemzeti énekek* címen adta ki fordítás-kötetét 1867-ben. Előszavában célzást tesz arra, hogy e szerény gyűjteményt kellő pártfogás esetében nagyobb fogja követni. Erre, úgy látszik — érdeklődés hiányában — nem kerülhetett sor.

Bacher kötetének előszava után saját szerzeményű héber verset közöl, melyben magyarázatot kíván adni a héber nyelvű olvasónak, és egy bibliai idézetre támaszkodva kötetének célját fejtegeti.¹

A kötetben Arany, Petőfi, Vörösmarty, Kisfaludy K. stb. versei és népdalok szerepelnek. A hazafias felbuzdulás Bacherrel a kötet élére Vörösmarty *Szózatát* helyeztette. A rimképletet itt is, mint a továbbiakban, igyekszik megtartani, de bibliai hébersége nehezen bírkozik meg a *Szózat* tömör kifejezőmódjával. Érdekes, hogy az első versszak második sorát nem híven fordítja: a „magyar” szót kihagyja. Kölcsey *Himnuszát* igyekezett visszaadni a lehető legszorosabb fordításban.

Petőfi számos verse megtalálható a gyűjteményben. A *Honfidal*, *A magyarok istene*, *Pató Pál úr* átültetésével kísérletezett több-kevesebb sikerrel a fordító. Arany *Világ* című költeményével szerepel. Ez esetben fordítónk erősen küzd a költői képek áradatával.

Olyan verseket is megtalálunk Bacher gyűjteményében, melyeket nem-igen fordítottak idegen nyelvre. Vachott Sándor, Bajza, Tóth stb. művei közül néhányat. A kötet legjobban sikerült munkája a „Sem nem eső nem esik . . .” kezdetű népdalfordítás. Bacher egy versszakkal megtoldotta a költeményt.

Erdélyi János *Intés* című versét a következő megjegyzéssel találjuk: „Egyike azon verseknek, melyeket fiam, Vilmos fordított.” Nagy kár, hogy a neves orientalista ez irányú tevékenységéről csak keveset tudunk.²

Bacher nyomán még a XIX. század végén, illetve a XX. század elején megindultak a magyar irodalom héber átültetésére irányuló kísérletek. A későbbiek — és ez vonatkozik különösen a második világháború utáni fordítókra — egy élő közvetítő nyelvvvel dolgoztak, így működésük is sikeresebbnek mondható. Mégis Bacher Simoné az érdem, aki egy vallási és csupán vallási terminológiával rendelkező nyelvre próbálta — nem mindig sikerrel, de úttörőként — a magyar irodalmat átültetni. Működésének visszhangjaként nem sokkal a fia, Vilmos által sajtó alá rendezett gyűjtemény megjelenése után — még 1894-ben — Engelszmann Izidor a *Magyar Zsidó Szemle* hasábjain méltatja Bachert, de sajátos módon műfordításairól csak egy félmondatban emlékezik meg.

1884-ben jelent meg Löwentritt Bernhard *Nu' é náámánim* c. munkája, mely csupán a szerzőnek a héber nyelv terjesztésére irányuló törekvéseit szolgálja. Az alcím ugyan többet ígér: „Korunk nagy gondolkodóinak alkotásai héberül” — írja, de a magyar irodalomból megelégszik Vachott *Gyermek álmai*, Vas Gereben *Szerelem* című költeményeinek bemutatásával. (Bibl. 24.)

¹ Genesis XLIII. 11.

² Azóta ismertette Bacher önálló költeményeit és fordításait SCHEIBER SÁNDOR. Yád. la koré. vol. 5. 1958-59, 4. sz. 184-186.

A múlt század másik kísérletezője Fischer Sámuel volt, aki mint tanító és újságíró jól ismerhette a magyar irodalmat. Munkája, a *Mivchár siré Hágár* bilingvis kiadásban jelent meg. (Bibl. 11.) Bevezetőt vagy előszót nem közöl, de verses ajánlásában, amit Hirsch báróhoz címez, tudatja, hogy munkájának célja válogatott verseket a „kiválasztott” nyelven közreadni. Válogatásából is kiderül, hogy nem vezette olyan meghatározott cél, mint Bacher Simont. A líra felé vonzódik. A gyűjtemény élén Arany János *Fiamnak* című verse áll. Ez jellemző a kötet tartalmára. Eötvös József *Megfagyott gyermek*, Petőfi Sándor *Az anya sírja* és Vida József *Az anya* című versei hivatottak megismertetni az olvasóval a magyar irodalmat. Hazafias költészetünket a fordító legsikerültebb darabja mutatja be: Tompa Mihály *Levél egy kibujdosott barátom után* c. verse. Fischer nyelve már tömörebb és színesebb, mint elődjéé, de ő is nehezen birkózik a költemények során előkerülő kifejezések hű tartalmi fordításával.

Patai József a XX. század első fordítója. Héber verseskötetében, amely *Sáásué álumim* címmel jelent meg, négy fordítást is közöl. Egy Arany-, egy Vörösmarty- és két Petőfi-verset ültetett át héber nyelvre. A két jól sikerült Petőfi-fordítás híven tükrözi az eredeti költemény mondanivalóját s annak fordulatait. A *Homér és Osszián* fordítása eleget tesz mindazon követelményeknek, melyeket egy modern versfordítással szemben támasztunk. Mint Bacher Vilmos tanítványa, akinek kötetét is ajánlja, Bacher Simon szellemi unokájának tekinthető. Nyelve már a modern héber nyelv előfutára. Formailag szigorúan ragaszkodik az eredeti költeményekhez. (Bibl. 32.)

A modern műfordítás egyik fontos előfeltételeként meg kellett érlelődnie az átvevő nyelv reformjának és irodalmi nyelve kialakulásának. E folyamat az 1920-as években lejártszódott és akadt fordító — a továbbiakban látni fogjuk, hogy nem is egy —, aki a magyar irodalom termékeit hajlandó volt átültetni a megreformált héber nyelvre. E fordítók egyik legjelesebbje Ávigdor Hamméiri, aki már Magyarországon próbálkozott a héber verseléssel. Több kötete jelent meg; szerzői álneve családnevének, Feuerstein-nek héber megfelelője. A magyar származású izraeli író és műfordító első nagyarányú vállalkozása Madách *Az ember tragédiájának* átültetése. (Bibl. 25.) Hamméiri mint poeta doctus jól oldja meg feladatát. Bevezetőjének élére Madách Imre nevét helyezte, a költő életének eseményein keresztül fejtegeti a mű eszmei mondanivalóját. A fordítást az akkori Palesztina területén végezte egy modern átvevő nyelv birtokában. Mégis az a bizarr helyzet állt elő, hogy munkájához tudatosan archaizált mert helyes értelmezése szerint ez fedi Madách kissé nehézkes nyelvezetét. Bevezetőjében többek között megemlíti, hogy „csodálatos dolog, hogy egy mű, amely a világ összes kultúrnyelvére lefordíttatott, mégse foglalja el az őt megillető helyet Goethe *Faustja* mellett”. Fejtegetéseit azzal folytatja, hogy szerinte e jelenség oka az, hogy a magyar nyelv egyedül áll az európai nyelvek között és minden egyéb fordítás német közvetítéssel történt. Védelmébe véve Madáchot, a következőket írja: „Nem vitás, hogy Faust hatott Madáchra, de csak olyan mértékben, ahogy Goethére a bibliai Jób könyve, mert problematikája nem egyedi probléma, hanem történelmi.” Madách Imre életrajzával kapcsolatban feleségének szerepét domborítja ki és e hatás alapján indokolja Éva szerepét a tragédiában. A fordító az élő nyelv hajlékonyságát ügyesen keveri a nehézveretű bibliai kifejezésekkel. Fordításelmélete és gyakorlata híven fejezi ki a mű mondanivalóját még akkor is, ha nem követi szolgáian az eredeti szöveget. És éppen ez az önállóság az, amely műfordítását irodalmi

A második világháború után kétéves időközzel 1952-ben és 1954-ben jelentkezett Hamméiri Petőfi és Ady válogatott műveinek héber fordításával. (Bibl. 5—33.) Petőfi verseinek válogatásával igyekszik a nagy magyar költő teljes életműéből ízelítőt adni.³ Bevezető tanulmányában elemzi Petőfi korának történelmi viszonyait és a költő helyét a magyar; illetve világirodalomban. Hatásáról is megemlíkezik, majd életrajzot közöl. Érdekes, hogy a kiváló műfordító Petőfi életművéhez is hozzájárul, amint azt olvashatjuk bevezetőjében. Nagyapja régi népdalokra tanította, s ezek között egy olyan is akadt, melyet a műfordító nagyapja Petőfinek tulajdonított. Ez a dal nem található egyik Petőfi-kiadásban sem. „1930-ban, amikor Magyarországra látogattam, odaadtam a vers szövegét az Akadémia egyik vezetőjének. A költeményt, melynek hitelességét alátámasztja az a körülmény, hogy nagyapám még a forradalom előttről személyesen ismerte Petőfi Sándort” — írja a továbbiakban.

I.

II.

(A „dákli” a „leibcidákli”-ból származó rövidítés. Jelentése: rituális ruhadarab, melyet a vallásos zsidók állandóan viselnek. A vers rímképlete aabccb.)

³ Ismertette Scheiber Sándor. Új Élet, 1952. 38. sz.

helyes utat Petőfi tolmácsolásához. A kötet beosztása is hozzájárul Petőfi költészetének megértéséhez. A költői hitvallás és a forradalmi versek után a halk szavú lírai költemények következnek. Idillikus képek és a költőtársakhoz írt levelek ábrázolják Petőfi valódi énjét. A kötet második felében a fordító által felfedezett vers is helyet kapott. Az *Apostol* teljes fordításával zárja válogatását.

Ady tolmácsolásával nehéz munkát vállalt a fordító.⁴ Munkájának eredményét mi sem jellemzi jobban, mint hogy a még hozzánk nyelvileg közelebb álló európai válogatásokban is ritka az ilyen szöveg- és képhű fordítás. A bevezetőben Ady modernizmusát tárgyalja. Értékelés és életrajz egészíti ki a kötetet. A költő forradalmi és szerelmi versei egyaránt helyet kaptak a gyűjteményben. Az Izraelben megjelent munkát a magyar állam által ajándékozott fametszetekről készült lenyomatok díszítik és emelik az egyébként is tetszetős tipográfiájú kiadványt.

Haladó polgári költőink antológiáját Itámár Jáoz — Keszť állította össze.⁵ (Bibl. 18.) A bevezető a XIX. és XX. századi magyar politikai és irodalmi élettel foglalkozik. Kitér az általa ismertetett költők életművének társadalmi hátterére. Tizenkilenc írónk, köztük Kiss József, Szép Ernő, Gábor Andor és Radnóti Miklós kapott helyet az antológiában. Az egyes költők versfordítása előtt életrajzot találunk. A költemények kiválasztása nem mindig szerencsés. Az egy verssel szereplő írókat nem minden esetben jellemzi közreadott verse. A fordító legsikerültebb darabjai a Kiss József-fordítások. Ezek közül is kiemelkedik a *Csók* című költemény. A mártírhálált halt Radnóti Miklós *Hetedik eklógája* zárja a gyűjteményt. A költemény hangulatát jól érzékelteti Keszť héber fordítása.

A magyar prózairodalom is fordítóra talált Keszť személyében. A *Tanár úr kérem* (Bibl. 21.) jól sikerült átültetése szintén az ő munkája. Az illusztrációkat Gárdos Károly vagy ahogy ma Izraelben nevezik, Dos készítette. Ritka eset, hogy egy kötet illusztrátora írólászt: a *Tanár úr kérem* bevezetőjét Gárdos Károly írta. „Tanár úr kérem — fordultam Karinthy Frigyeshez, amikor bemutattam neki rajzaimat, melyeket írásaihoz készítettem” — a bevezető e szavai indokolják, hogy miért Dos a szerző. Meleg szavakkal emlékezik meg a mesterről, és felhívja fiatal olvasói figyelmét a humor mélyén rejlő „igazságokra”. Jegyzetben rövid Karinthy-életrajzot közöl. A tartalomjegyzék után a fordító megjegyzése: „Helyesnek tartottam egyes kifejezéseket vagy helyzeteket az izraeli viszonyokra alkalmazni, mindezt a könnyebb megértés végett.”

Keszť, aki önálló alkotásokkal is jelentkezik, nem csupán a már klasszikusnak számító műveket fordítja. Több ifjúsági regény-fordítása jelent meg, Izraelben élő magyar írók kézíratait tolmácsolja héberül. (Bibl. 1—4.)

Jókai Mór *Erdély aranykora* című művével Válpovszki fordításában ismerkedhet meg a héberül olvasó. A fordító annotációszerű ismertetést közöl, az író személyével nem foglalkozik, csupán a regényben lejátszódó eseményekhez ad történelmi tájékoztatást. (Bibl. 20.)

A magyar novella-irodalom gyöngyszemeit is megtaláljuk héber fordításban. Oren Dán *Az európai elbeszélők* című antológiában, ahol szokatlan módon városokként találjuk a műveket, Budapest reprezentánsa Mikszáth Kálmán *A zöld légy és a sárga mókus* című műve. A szerkesztő Mikszáth munkásságát méltatja a rövid bevezetőben. A fordító, J. Jánáj távolról sem tudja visszaadni

⁴ Kritikát írt Scheiber Sándor. Új Élet, 1955. 2. sz.

⁵ Elemzi Scheiber Sándor. Új Élet, 1960, 13. sz.

Mikszáth ízes magyar nyelvét. Szerencsésebb a helyzet Jókai Mór *A 48 csillagos szoba* c. írásával, amely a *Világirodalom válogatott novellái* c. gyűteményben jelent meg. (Bibl. 19.)

Nem lenne teljes a kép a magyar irodalom héber fordításairól, ha két irodalmi ritkaságról nem kapna jelentést az érdeklődő. Hátszegi Ernő *Kézbe* című regénye, amely magyarul sokszorosítva jelent meg, történelmi forrásmunkának számít. Héber fordítását Dávid Giládi készítette. A mű az Ám Ovéd kiadó gondozásában jelent meg még 1945-ben. Hasonló jellegű lírai alkotásokkal találkozunk Práger Móse antológiájában, amely a gettó és munkatáborok lakói által írt verseket tartalmazza. A kötet *Min Hámécár Káráti* címmel jelent meg. *A halál udvarában* című fejezete három magyar nyelvű verset tartalmaz. Mindhárom ismeretlen a magyar irodalomkutatók előtt. Szerzőik közül egy névtelen, kettőt Grida József szerzett. A versek fordítója Á. Hámmeiri, aki híven adja vissza a tragikus körülmények között született költemények hangulatát.

Új színt jelent a fordítások során a haladó szellemű Ávi—Sául Mordecháj Illés Béla *Kárpáti rapszódia*jának átültetése. A fordító, aki nemrég Magyarországon járt, mondhatni betűhűséggel adja vissza a szerző szövegét és a szövegen túlmenően a regény mondanivalóját. Ugyancsak az ő érdeme, hogy József Attila költeményei is megszólalhatnak héberül. A *Tőkehaszon* ballada az izraeli kommunista párt lapjában látott napvilágot, míg lírai verseiből jó néhány az *Ál hámismár* c. lapban. Kár, hogy Ávi—Sául Mordecháj nem foglalja ki néhány mai magyar író művének héberre fordításával.

A magyar irodalom héberül jelentős sikereket tarthat számon. A szép számú fordítás azt mutatja, hogy van érdeklődés irodalmunk iránt az izraeli közönség jelentős részében. Ez az érdeklődés azonban, úgy látszik, csak a felszabadulás előtt írt alkotásoknak szól. S ezen kívül, úgy látszik, hogy a fordítók és kiadók munkájában is sok a zavaró esetlegesség: ha a héberre fordított magyar művek jegyzékét átnézzük, meglepetve látjuk, hogy *mennyiségileg* a legjelentősebb helyet a *Világvárosi Regények* „szórakoztató” kiadványai foglalják el. A fordítók feladata lesz az ilyen „aránytalanság” felszámolása s a mai magyar irodalom megismertetése és megszerettetése az izraeli közönséggel. És erre — mint azt a jelek mutatják — rövidesen sor kerül.

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

1. ABÁDI [Ervin] Áháron: Gá éno járé. [Ga nem fél.] Román. Tirgém: Szabó. Tel-Aviv, (1958—1959) Zálkovitz. 180, illusztr.
2. ABÁDI [Ervin] Áháron: Gurá ben hácájád. [Gurá, a vadász fia.] Román. Tirgámá: Záhává Szápir. Tel-Aviv 1953. Zálkovitz. 178. [2] ill.
3. ABÁDI [Ervin] Áháron: Hánáár mé—Nákszus. [A nikszoszi legény.] Román. Ivrit: Jáoz—Keszt. Tel-Aviv 1960. Niv. 185.
4. ABÁDI [Ervin] Áháron: Turzá. [Torzó.] Román. Tirgámá: Záhává Szápir. Tel-Aviv (1958—1959), Zálkovitz. 129.
5. ADY Endre: Mésiré. . . — [Ady Endre költeményeiből.] [Tirgém] Avigdor Hamméiri.
- 5a. ARANY JÁNOS: Hábárdim sel Welsz. [A walesi bárdok] Méhungarit Avi-Saul Mordecháj. (Tel Aviv, 1960. Ámál. 39.) Tel-Aviv 1954. Szináj. 132., 10 t.
6. BACHER Simon: Hebräische Dichtungen. Übersetzt von —. Wien 1894. Bacher.
7. BACHER Simon: J'hi hámelech. . . [Sir] — Éljen a király! Szent hangzatok. . . Ferencz József I. [magyar király] megkoronáztatásának ünnepélyére Buda-Pesten. [Költemény.] Pest 1867. Pesti Izr. Hitközség. 13, 11.

8. BACHER Simon: Nemzeti énekek. Héberre ford.: —. 1. gyűjtemény. Pest 1868. Herz ny. 122.
9. BARÁTH György: Háhisztóriáj mitpáalelet. [Imádkozik a történelem.] [Sirim.] Tirgém. Ávigdor Hámmeiri. Jerusálájim 1954. Hámháber. 43.
10. BIRÓ Lajos: Háj'hudi méBázin. [A bazini zsidó.] Ford. Avi Saul Mordecháj.
11. FISCHER Sámuel: Mivchar Siré Hagar. Szemelvények híres magyar költők műveiből. Héber nyelvre ford. —. Miskolcz 1887. Kohn ny. 55, 3.
12. FÖLDES Jolán: R'hov hehátul hováv dágim. [A halászó macska utcája.] Román. Tel-Áviv 1940. 263 (Demeter Tibor: Bibliographia Hungarica alapján.)
13. GRÜNBAUM József: Mé-Budapest l'Jerusálájim. [A föld, mely mindenki előtt szent.] Ben—M'náhem, Naftáli: Meszifrut Jiszráél b'Hungáriáj. Jerusálájim 1958. Kirját Széfer 9—49.
14. [HARSÁNYI Zsolt]: Rapszodiáj hungárit. [Magyar rapszódia.] Hajjim sel Liszt [Ferenc]. Tel-Áviv [195?], Tevel. 771.
15. HÁTSZEGI Ernő: Kázbek. Méhungárit: Dávid Giládi. Tel-Áviv 1945, Ám Ovéd. 179, [1]
16. HELTAI Jenő: C'árdás. [Csárdás.] [Roman.] Tel-Áviv 1948. Szifrijá K'táná. 176.
17. ILLÉS Béla: Rapszodiája Karpatit. (Kárpáti rapszódia.) [Roman,] (Ford. Mordecháj Ávi—Shaul.) Tel-Áviv 1959. Rada V'hajjim. 463.
18. JÁOZ—KESZT, Itámár: Mivhár hásirá háj'hudit b'Hungáriáj v'toldotehá. [Antológia.] Tirgém v'hoszf hákdámot —. Tel-Áviv 1959. Éked. 175.
19. JÓKAI MÓR: Háheder im árbáim us'mone hákoehávim. [A negyvennyolc csillagos szoba.] — Mivhár hászipur háolámi. Tel-Áviv 1960. Sreberk. 181—285.
20. JÓKAI M[ÓR]: Tor házáhv. [Erdély aranykora.] [Román.] [Tirg.] M. Z. Válpovszki. Tel-Áviv [195?], Miepá. 197.
- 20a. JÓZSEF Attila: B'lév táhor. Tirgém Ávi-Saul Mordecháj. Jerusálájim, 1964. Áchsáv.
21. KARINTHY F[rigyes]: Szlihá hámore. [Tanár úr kérem.] Szipurim méhové bét hászéfer. Tirgém: Jéoz—Kesz, Itámár. Cijurim méet Dos [Gárdos Károly]. [Tel-Áviv, 1960] Éked. 79, 11 t.
22. (KISHONT Ferenc) Kison, Efrájim: Háole hájoréd l'hájénu. (Igemige.) Humoreszki-jot. Tel Áviv, 1958. Alexander. 264.
23. KÖRMENDI Ferenc: Táátué gorál. [A budapesti kaland.] Ford. Ávi Saul Mordecháj.
24. LÖWENTRITT Baruch: Nit'é náámánim. Sirim. Budapest 1884. Löwy. 63.
25. MADÁCH Imre: Házon Háádám. [Az ember tragédiája.] Tirgém Ávigdor Hámmeiri. Warszawa 1924. Sztibel. V, 315.
26. MIKSZÁTH Kálmán: Ház'vuv hájárok. [A zöld légy és a sárga mókus.] [Szipur.] — Oren, Dán: Mihvár há-szipur há-Europái. Tel Áviv 1959. 56—61.
27. MOLNÁR Ferenc: Ézehu gibbor. [Ki a hős ?] Ford. R. Katz és S. Kinder. Tel Áviv 1940. (Demeter Tibor: Bibliographia Hungarica alapján.)
28. MOLNÁR Ferenc: Háséd. [Az ördög.] Ford. Ávigdor Hamméiri.
29. MOLNÁR Ferenc: Pákid memsálti jásár. [Az igazi tisztviselő ?] Ford. Feuerstein Emil. Jerusálájim 1946. 46.
30. PATAI Edith: Gám li koráát háádámá. [Engem is hív a föld.] — Patai [József] Jozséf: Sirim. Tel Áviv 1946. Jávne. 177—183.
31. PATAI JÓZSEF: Hásáár hátichon. [A középső kapu.] Tel Áviv [1949] Szináj. 196.
32. [PATAI József] Hápatai, Jozséf: Sásuáé álumim. [Sirim.] Bp., 1903. Schlesinger, Márkus ny. 80.
33. (PETŐFI Sándor): Mésiré —. [Petőfi Sándor verseiből.] [Tirgém] Ávigdor Hámmeiri. Tel Áviv 1952. Szináj. 194.
34. PRÁGER, Mose: Min hámécár káráti. Siré hágitáot. Jerusálájim 1954, Moszád Háráv Kuk. [Magyar versek a 157., 179., 180. és 181. lapon.]
35. REICH Ignác: Rinát ám Mágor. [A magyar nép versei ?] Pest 1873. 6. (Demeter Tibor: Bibliographia Hungarica alapján.)
36. STARK Valéria: Áhát mini. elef. [Egy az ezerből.] Tel Áviv [1951] Neografika. 202.
37. SZENES Béla: C'ibi. [Csibi]. Román. Tirg.: Ávigdor Hámmeiri. [Tel Áviv] 1958. Há-kibue hám'uhád. 106, ill.

Gordon Ross Smith: A Classified Shakespeare Bibliography 1936—1958. 1963. The Pennsylvania State University Press, 784.

Ez a hatalmas bibliográfiai mű, az amerikai Gordon Ross Smith Shakespeare-könyvszete, két évtized anyagát öleli föl, s közel 20 000 címet tartalmaz. (A címek számozása A 1-től A 10.000-ig, B 1-től B 10 000-ig és C 527-ig fut, tehát összesen 20 527 számozott tételt sorol föl a gyűjtemény, de bizonyos címek ismétlődnek a különböző osztályokban és alosztályokban, ezért az összes feldolgozott cím száma csak hozzávetőlegesen állapítható meg.) A szerző időben ott kezdte gyűjtését, ahol a megelőző, hasonló jelentőségű — de sokkal kisebb terjedelmű — Shakespeare-bibliográfia, az Ebisch—Schücking-féle abba-hagyta. (Ebisch és Schücking két összefoglaló Shakespeare-bibliográfiát adott ki, az alapmunkát 1931-ben, a kiegészítést 1937-ben, s az utóbbinak az anyaga az 1935. évvel zárult.) A címek osztályozását Smith nagynevű német elődei alapján végezte el, a szükséghez mérten bizonyos bővítéseket és átcsoportosításokat hajtva végre a kategorizálásban. Az osztályok címe mellett mindig feltünteti az Ebisch—Schücking-féle bibliográfiák megfelelő kategóriáinak lapszám-adatát is. Mindenképpen arra törekedett tehát, hogy nagyszabású munkáját az alapul és mintául vett korábbi bibliográfiák folytatásaképp lehessen használni.

Smith nem jelentkezik a teljesség igényével, célja „mindössze” bizonyos standard-bibliográfiák — jobbra évenként megjelenő könyvszettek, továbbá különböző országokban publikált disszertáció-bibliográfiák — anyagát egyesíteni, hogy a kutatónak ne kelljen fáradságos munkával — s mindig azzal az érzéssel, hogy lényeges címeket elszalaszthat — valamennyit átnéznie, hanem összegyűjtve s megfelelő osztályozásban találja két évtized Shakespeare-re vonatkozó könyvszeti

adatait. A szerző, amennyire hozzáférhetett, osztályozás előtt kézbe vette az egyes könyveket, megvizsgálta cikkeik ezreit, s ez utóbbiak közül azokat, amelyeknek címe tartalmukra nézve nem szolgál kellő felvilágosítással, annotációval látta el.

A bibliográfia két nagy egységre tagolódik, s ezek közül a másodiknak viszonylag egyszerűbb az áttekintése és kezelhetősége. Itt kapnak helyet a Shakespeare-művek egy-egy nagyobb csoportjára — tragédiák, történeti drámák, vígjátékok, költemények stb. —, illetőleg az egyes művekre — pl. *Hamlet, III. Richárd, Szent-ivánéji álom*, szonettek — vonatkozó adatok. A bibliográfia első része viszont bizonyos általános — világnézeti, esztétikai, ízléstörténeti, forráskutatási, színpadtörténeti stb. — szempontokból igyekszik megközelíteni a drámaköltőre és korára vonatkozó kutatás szerteágazó anyagát. Itt természetesen nehezebb eligazodni, hiszen az osztályozásnak többféle lehetősége is fennáll, s egy-egy téma vagy cím keresése közben több kategóriát is gondosan át kell tanulmányozni. Ez azonban minden ilyen témakörök szerint osztályozó bibliográfiának szükségképpen velejárója.

Bármennyire tudatában vagyunk is a világszerte folyó Shakespeare-kutatás rendkívüli intenzitásának és szélességének, a bibliográfia méretei mégis meglepőek. Nemcsak a felsorolt címek tömege, hanem a kutatási irányok és szempontok sokasága, a felhalmozott ismeretek hatalmas mennyisége miatt is. Az elmúlt évtizedek jelentős eredményeket hoztak a Shakespeare-kutatás számos területén. Smith bibliográfiája is világosan tükrözi például a szövegkritika újabb fellendülését, a Shakespeare-kor uralkodó nézeteinek elmélyültebb, a szellemi élet valamennyi területére kitérítő vizsgálatát, az egykorú színházi és színpadi viszonyok feltárására irányuló kísérleteket, a megnövekedett érdeklődést a shakespeare-i nyelv, stílus, szókinés, prozódia,

képzalkotás kérdései, a shakespeare-i dráma szerkezeti és technikai problémái, a hagyományos motívumok továbbélése és változásai iránt. A jelenkori színpadtörténeti rész magában foglalja a filmre, televízióra, rádióra és lemezfelvételekre vonatkozó adatokat is. A fordításokat számba vevő fejezet igyekszik valamennyi nyelvet felölelni.

A bibliográfia készítője, ahol csak tehet, túllépett az angol nyelvterületen, s többé-kevésbé megbízható tájékoztatást nyújt a szocialista országok Shakespeare-kiadásairól, fordításairól, kutatásairól is. Legkielégítőbbnek ezek közül a szovjet, a lengyel, a csehszlovák és a jugoszláv anyag látszik. A bibliográfia magyar vonatkozású közlései viszont meglehetősen hézagosak. A fordításokat tartalmazó rész említi ugyan az összes drámák 1948-as (Franklin) és 1955-ös (Új Magyar Könyvkiadó) publikációját, s megkísérli az egyes drámák kiadásának felsorolását is, de hallgat a *III. Richárd és Othello* 1947. évi, a *Julius Caesar és Szentivánéji álom* 1951-es, a *Hamlet és a Szentivánéji álom* közös kötetbe foglalt 1957-es (Olcsó Könyvtárbeli) kiadására felől.

A drámaköltő magyarországi hatását érintő fejezetben Amerikába származott honfitársunk, Márk Tamás (Thomas Raymond Mark) nevével találkozunk, aki 1955-ben *Shakespeare in Hungary* címen írt nagyobb terjedelmű disszertációt Shakespeare magyar fogadtatásáról 1785 és 1878 között. Ugyanez a fejezet néhány hazai szerző kisebb jelentőségű cikkét is felsorolja. Sokkal sem találkozzunk azonban a feldolgozott időszak folyamán könyv-alakban megjelent magyar Shakespeare-tanulmányokkal, pl. Sebestyén Károly, Országh László, Mórícz Zsigmond, Kárpáti Aurél, Benedek Marcell munkáival. Igaz, hogy ezért csak akkor tehetnénk komoly szemrehányást, ha lenne magyar Shakespeare-bibliográfia, amely számos egyéb kritikai munka — főleg cikk, tanulmány, színírálat — mellett ezeket az önálló kiadványokat is felsorolná. Ilyen azonban nincs. Pedig az anyagot egy munkaközösség néhány évvel ezelőtt összegyűjtötte — kiadására azonban a mai napig sem került sor.

Ám ez az öröm nem ronthatja el örömlenket, amellyel Gordon Ross Smith alapvető bibliográfiai munkáját forgatjuk-nézegetjük. A szorgalmas amerikai szerző nagy segítséget adott a Shakespeare-kutatók kezébe. Reméljük, ennek a munkának nálunk is meglesz ösztönző, újabb Shakespeare-kutatásokra serkentő hatása.

KÉRY LÁSZLÓ

Andrew Robert Burn: The Lyric Age of Greece. London, 1960. Edward Arnold, 422.

Igen gazdag anyagú, széleskörűen és alaposan dokumentált — mind ókori auctoridézetekkel, mind szakirodalmi hivatkozásokkal hitelesített — monográfiában elemzi az angol tudós az ókori Görögország „lírai korszakát”. Négy nagy részre tagolja könyvét. Az elsőben (*Görögország a történelem hajnalán*) nagy vonalakban rajzolja meg a bronzkori és homéroszi Hellasz viszonyait, majd — a vas feldolgozásának jelentőségéből kiindulva — a városállamok és királyságok helyzetét s vallási-kulturális állapotát. A második, öt fejezetre bontott részben (*Görögország terjeszkedése*) a keleti, nyugati, kisázsiai, fekete-tengeri, távolnyugati és egyiptomi kapcsolatokat menetét analizálja, a VIII. és VI. század által határolt korszak részletjelenségeinek aprólékos és megbízható rögzítésével. A könyv harmadik, legterjedelmesebb, kilenc fejezetre tagolt részében (*Forradalom a görög társadalomban*) az archaikus rend felbomlását követő időszak, a „türannisz” és a korai demokrácia történeti, képzőművészeti és irodalmi eseményeit és áramlatait elemzi Burn — Arkhilokhosz fellépésétől a kleiszthenészi alkotmány elfogadtatásáig, területi-állami egységek szerint követve nyomon a jelenségeket. Végül az utolsó, negyedik részben (*Forradalom a görög gondolkodásban*) az ión természetfilozófusok, a misztikus vallások (orphika, püthagoreizmus, eleuszi misztériumok), majd Hérakleitosz világképének kialakulását, jellegzetességeit, hatását s értékeit taglalja.

Az ókori Hellasz őstörténetének és a rabszolgatartó demokrácia létrejöttének problémáiról immár áttekinthetetlenül gazdag szakirodalom értekezik, de éppen a problémák elvi súlya s a részletkérdések sok ténybeli homálya miatt, maga a tárgyválasztás és az összegező igény is eleve biztosítja Burn monográfiájának tudományos jelentőségét. Tudása, felkészültsége, biztos és sokrétű anyagkezelése, szellemes stílusa, távoli összefüggésekre is ablakot nyitó gondolatkapcsolása jól szolgálja a koncepciót, kirívó egyenetlenségei és történetiszemléletének eklektikussága (s bizonyos naivitása) ellenére is. Éles kritikai érzéke s a tudományos apró-munka iránti lelkesedése segíti az adatok hitelének és jelentőségének többnyire meggyőző vizsgálatában irodalmi érzéke pedig — tiszteletre méltó erudícióval és filológiai mértéktartással párosulva (mint pl. a Theognisz-corpus hitelességének felmérésénél) — egyegy lendületes és finom vonalú költőportré megrajzolására teszi képessé (pl. Arkhilokhosz vagy Szapphó esetében). Komoly érdeme a műnek, hogy Burn a tárgyalat

korszak áramlatainak és törvényszerűségeinek felületes s ma is gyakori „túl-átlátnosító” megfogalmazásával szemben, minuciózus gondtal mutat rá az egyes jelenségek megkülönböztető jegyeire.

Az elvi, metodikai és tárgyi hibák s fogyatékoságok azonban oly súlyosak Burn kötetében, hogy — az említett példákon túl — a történeti, kultúrtörténeti részletkérdések tanulságosan pontos elemzésére redukálódik értéke. Szinte csak címszavakban utalunk legfőbb tévedéseire:

A görög őstörténet rekonstruálását szinte forradalmasító új régészeti kutatásokra (főképp a „lineáris B” megfejtésére) alig figyelmez. A korai rabszolgaság, majd — a VI. századtól — mind tömegesebb eladósodás és társadalmi rétegződés korántsem kap megfelelő súlyt az elemzésben. Mint már a cím is sejteti, a szerző különös (szellemtörténeti ízü) módon periodizálja az ókori Görögország történetét, de önmagához is következtelen, elvégre az i. e. V. századot még bizvást sorolhatná a „lírai” korbá (Pindaros, Bakchilidész stbl). Az ideológiai (tudományos, vallási, filozófiai) irányzatokat immanens módon vizsgálja, s szinte fel sem veti kialakulásuk, módosulásuk, harcuk társadalmi „miért?”-jét. Kaotikussá válik a társadalmi és politikai történet jelenségeit taglaló gondolatmenete, mihelyt a szinoptikus célkitűzést feladva, hosszú fejezeteken át egymásutáni sorrendben elemzi a türanniszok és poliszok sorsát, valamint a „gyarmatosítás” körébe bevont területek világát. A heroikus-arisztokratikus rend felbomlásának törvényszerűségét elnagyolja és sem a türannisz kialakulásának, sem a rabszolgatartó demokrácia létrejöttének osztálytartalmát nem vizsgálja. Egyes írók munkásságát — mint már említettük — behatoln értékeli, minden romantikus túlzástól tartózkodva és nemegyszer mások által elhanyagolt töredékek finom értékesítésével, de a szerző sem mentes az ízlés diktálta önkényességtől: a görög kardalt nagyon is summásan ismerteti, s kevés figyelmet szentel pl. Anakreónnak vagy Ibükosznak. A VI. század utolsó harmadának kultúrtörténeti képéből nem maradhatott volna ki a görög dráma kezdeteinek méltatása. Parmenidész helytelenül sorolja a misztikus-vallásos filozófusok közé, Hérakleitosz nagyságát pedig — lelkesült szavai ellenére — alig-alig képes bizonyítani. Lendületes és szellemes stílusának egyáltalán nem válik javára a (nálunk már, szerencsére, elavult) modernizálás, ami egyes portrék (pl. Homérosz) megalkotásában csakúgy érződik, mint a marxizmus ellen irányított fricskáiban (bár Farrington, Thomson és Childe munkásságát elismeréssel említi, s Hegel és Lenin

dialektikáját mint történeti ténynt konstaltja, állásfoglalás nélkül).

Egészében — szemléleti és tárgyi okokból — némileg kusza, erőteljes kritikával használandó könyv. Lényeges tévedéseinek enyhítése nélkül kell mégis megismételünk az elismerést dokumentációs alapossága és (s a megvalósításban kevésbé sikeres) összefoglalói igényessége iránt: azok számára is tanulságosak e metodikai elvek, akik Burn egy-egy megállapításával vagy következtetésével nem értenek egyet, részletelemzéseiből pedig legszigorúbb bírálói is sok hasznos mozzanatot tanulhatnak.

FALUS RÓBERT

История русского романа. Том. I. Изд. Академии Наук СССР, Москва-Ленинград, 1962. Редакционная коллегия: А.С. Бушмин, Б.П. Городецкий, Н.И. Пруцков, Г. М. Фридлендер.

E kétkötetesre tervezett és nagy érdeklődéssel várt monográfia első kötete az orosz regény történetét dolgozza fel az 1860-as évek elejéig. A kötet a bevezetésen kívül, amely rövid kutatástörténeti áttekintést ad, és a könyv szerkesztési szempontjairól tájékoztat, öt részre oszlik. Az első részben (*Az orosz regény forrásainál*) kaptak helyet a régi orosz irodalom azon jelenségei, amelyek a regény kialakulása szempontjából számításba jöhetnek, valamint a XVIII. századi és a XIX. század eleji orosz regény problémái. A második rész (*Puskin. A 30-as évek orosz regénye*) Puskin *Anyegin*-jén és a regény fejlődésében szerepet játszó egyéb művein kívül a 30-as évek történelmi, romantikus és ún. erkölcsregényével, valamint Lermontov *Korunk hőse* c. művével foglalkozik. A harmadik rész (*Gogol. A 40-es évek és az 50-es évek elejének orosz regénye*) a *Holt lelkekből* kiindulva tárgyalja a kor egyre inkább differenciálódó regényírói törekvéseit, különösen kiemelve Dosztojevszkij és Grogovics munkásságát, valamint Belinszkij szerepét az orosz regény elméletének kidolgozásában. A következő rész (*Az orosz regény az 50-es években és a 60-as évek elején*) Turgenyev és Goncsarov első regényeit elemzi, míg az utolsó (*Herzen és az orosz regény problémái*) a *Ki a bűnös?* és az *Elmélkedések és emlékezések* c. műveket tárgyalja. A felsorolt részek a továbbiakban a klasszikus műveket tárgyaló fejezeteken kívül ún. „áttekintő” fejezetekre épülnek, amelyek feladata az, hogy a kisebb jelentőségű művek bevonásával adjanak szélesebb képet az egyes korszakok legjellemzőbb regényírói törekvéseiről s ezen

az úton mutassák be a műfaj történeti fejlődését.

A könyv jelentőségét elsősorban az adja meg, hogy az eddigi kísérleteknél teljesebb képet igyekszik nyújtani az orosz regényről, és a legújabb kutatások eredményeit is felhasználva, sokoldalú elemzést ad a XIX. század első felének e műfajhoz tartozó összes fontosabb alkotásairól. A bevezetés tanúsága szerint a szerkesztői kollektíva abban látta fő feladatát, hogy feltárja „az orosz regény fejlődésének objektív történeti logikáját” s e folyamat „társadalomtörténeti és művészi-esztétikai törvényszerűségeit”. A bevezetés egyben utal arra is, hogy a regény elméletének bizonyos kérdései a marxista irodalomtudományban egyelőre még nem tekinthetők kielégítően megoldottnak, s további kutatásokat igényelnek még az orosz regény történetének egyes láncszemei is. A szerzői kollektívának ilyen módon meg kellett elégednie az orosz regény főbb, alapvető vonalainak és a legjelentékenyebb írók tevékenységének bemutatásával. Helytelen volna tehát, ha e monográfiától az orosz regény fejlődéstörténetének minden oldalú, kimerítő bemutatását kérnénk számon. A könyv szerzői szemmel láthatólag nagyobb figyelmet fordítottak az egyes műveknek és a fejlődés menetének eszmei-témái elemzésére és értékelésére, mint az orosz regény formai specifikumának nyomon követésére. Nem azt jelenti ez, hogy a formaelemzést elhanyagolták, inkább azt mondhatnánk: nem rendelték alá teljes következetességgel a fejlődéstörténeti szempontoknak, hanem elsősorban arra törekedtek, hogy az egyes művekről magukban véve teljes képet nyújtsanak. Erre az elvő épülnek nemcsak a klasszikus művekkel foglalkozó fejezetek, hanem az áttekintések is. A regény története természetesen nem azonos a regényirodalom legfontosabb vagy legjellemzőbb alkotásainak önniagukban történő részletes bemutatásával. A könyv azonban nem utolsósorban éppen e kétségtelen hiányosságával válhat jelentős határkövé a marxista irodalomkutatásban, mert felhívja a figyelmet arra, hogy bizonyos elméleti alapok és elvi-módszertani kérdések tisztázása nélkül elképzelhetetlen bármely műfaj történetének teljes áttekintést adó feldolgozása. Addig, amíg a regény műfaji meghatározásában, a társadalomtörténeti alap és a műfaj formai fejlődése közötti összefüggések értelmezésében, a regény történetének korszakolásában, az eszmei-témái és művészi-formai elemzés arányainak és funkcióinak kérdésében s általában a műfaj fejlődés fogalmának értelmezésében nem támaszkodhatunk megbízható elméleti ala-

pokra, mindig lesznek hiányok és gyenge pontok a leglelküimeretesebben előkészített és összeállított irodalomtörténeti munkákban is.

Főként az elméleti alapok kidolgozatlan-ságával magyarázhatók az ismertetett könyv részlet-hiányosságai is, amelyek egy részére szeretnénk röviden felhívni a figyelmet. A regény műfaji értelmezésében mutatkozó eltérések és az eszmei-témái tényezők jelentőségének egyoldalú hangsúlyozása eredményezi azt, hogy a könyvben túlzottan részletes méltatás jut nemcsak egyes olyan műveknek, amelyek inkább a kisregény (poveszty) műfaját képviselik (*A kapitány lánya*, *Szegény emberek*), hanem Herzen *Emlékezéseinek* is, amelynek formailag semmi köze a regény műfajához. A kompozicionális sajátságok fejlődéstörténetének elvi kidolgozatlansága folytán tulajdonít a megfelelő fejezet szerzője túlzott jelentőséget Puskin *Rosztlávjev*ének, amely lényeges szerepet a regény fejlődésében már csak töredék-volta miatt sem játszhatott. Feltehetően ugyanebben gyökerezik a könyvnek az a hiányossága is, hogy nem fordít kellő figyelmet az 1830-as évek romantikus regényének szerepére az epizodikus-novellisztikus felépítésforma lekiűzésében és az egységes kompozíciójú, nagy epikai formák kialakításában, ami az orosz regény fejlődésének egyik fő iránya. Nem tartjuk szerencsésnek azt sem, hogy a könyv szerzői feltétlenül ragaszkodnak az anyag írók szerinti csoportosításához, mert ez olyan következményekkel jár, hogy Turgenev regényei és Goncsarov *Oblomovja* sorrendben megelőzi Herzen *Ki a bűnös?*-ének és Goncsarov *Hétköznap*i történetének tárgyalását, holott utóbbiak még az orosz regény sajátzerű „előtörténetéhez” tartoznak, pontosabban annak záróakkordjait jelentik.

A fentiekhez hasonló, elvi és elvi-módszertani eredetű problémák mellett feltűnnek a könyv azon hiányosságai, amelyeknek okát a szerzői kollektíva nem kielégítő összehangolásában sejtjük. Ennek tulajdonítható, hogy a különböző fejezetek elemzési szempontjai nem teljesen egységesek, s hogy pl. a *Korunk hőseivel* foglalkozó fejezetbe sok olyan filológiai és polemikus természetű fejtegetés került be, amelyeknek egy hasonló műben legfeljebb az eredményei, a végkövetkeztetései kaphattak volna helyet. Több igen fontos író és mű tárgyalása elmaradt, vagy csak érintőlegesen, utalások formájában szerepel; gondolunk itt a Frol Szkobejevéről szóló elbeszélésre, amely az orosz társadalmi regény egyik ősnévé tekinthető, vagy A. J. Izmajlov regényírói munkásságára, amely jelentőségét tekintve a XIX. század elejé-

nek irodalmában az igen részletesen tárgyalt Nareznije mellett áll. Az áttekintő fejezetekből nagyon hiányoljuk a kiemelt művek fejlődéstörténeti szerepének összefoglalását, ami ugyan bizonyos ismétlésekhez vezetett volna, de feltétlenül elmélyítette volna az egyes korszakok regényirodalmáról alkotott összképet.

A különben hézagpótlónak nevezhető monográfia az említett okok folytán még nem tekinthető az orosz regény teljes fejlődéstörténeti feldolgozásának, de feltétlenül fontos lépést jelent e nagy fontosságú téma sokszempontú és széles áttekintést nyújtó kidolgozása felé. Az első kötet tanulságait figyelembe véve, a könyv második részében a szerzők összefoglalás-szerűen bizonyára pótolni fogják azt az egységes áttekintést is, amelyet egyelőre leginkább hiányolhatunk.

KARANCY LÁSZLÓ

Alrik Gustafson: A History of Swedish Literature. Minneapolis, 1961. American—Scandinavian Foundation, Univ. of Minnesota Press. 708.

A minnesotai egyetem skandinavisztikai tanszékének professzora több évtizedes irodalomtudományi kutató- és rendszerző munkáját sűrítette ebbe a kötetbe, amely nem egy szempontból egyedülálló a maga nemében. Egyedülálló elsősorban azért, mert a svéd irodalom ilyen széles körképét idegen nyelven — ráadásul világnyelven — mindeddig egyetlen könyv sem nyújtotta. Továbbá egyedülálló azért is, mert a széles látókörű amerikai irodalomtudomány módszereinek felhasználásával Gustafsonnak sikerült nemcsak a svéd nemzeti irodalom, hanem a svéd, sőt tágabb értelemben véve az északi kultúra történetét is bemutatnia.

Ami Gustafson *módszerét* illeti, ezt alapvetően a történetiség jellemzi. Széles körű társadalomrajz alapján, a svéd kultúra egyes korszakainak bel- és külföldi gyökeireiből vezeti le e korszakok irodalmi jelenségeit. A műelemzést nem tekintti elsődleges feladatának, azt azonban fontosnak tartja, hogy a jelentősebb műveket néhány találó szóval jellemezze, általában ugyanis ezekből a jellemzésekből kerekedik ki az író, költő egyénisége és nagysága. Módszeréből következik, hogy nem vész bele a részletekbe, szinte mindvégig biztos kézzel fogja össze az anyagot. A kiemelkedő egyéniségek nagyságának megközelítésére felhasznált másik eszköz az olvasmányos életrajzok jelentik, melyek szervesen hozzátartoznak a korok, szerzők és művek megér-

téséhez és ezáltal meggyőzően bizonyítják a történeti vizsgálódás pótolhatatlan szerepét.

Természetes, hogy egy nemzet irodalmának bemutatásakor még a legmaximálisabb könyvterjedelem mellett is szükséges bizonyos szelekció. Gustafson azonban *témafeldolgozás* tekintetében is ugyanolyan alapos, koncepciózus irodalomtörténésznek mutatkozik, mint módszerében. Különösen két korszakot sikerült szinte teljesen új alapon bemutatnia. E két korszak a középkor és a reformáció kora. Mindkettőről meglehetősen vázlatos képet adnak a svéd irodalomtörténetek, ami részben azzal magyarázható, hogy mindkét korszakban viszonylag kevés a markáns, kiemelkedő egyéniség, aki köré a kortársakat és a korszak kulturális problémáit csoportosítani lehetne. Gustafson sem emel ki senkit, de a tipikus, bár nem kifejezetten világirodalmi jelentőségű személyiségek kiegyensúlyozott bemutatásával sikerült összképet ad mindkét korszakról. Szakít azzal a svéd irodalmi hagyománnyal, amely a katolikus középkort protestáns szegénylősséggel, csak futólag tárgyalja, mint a sötét reakció korát. Kimutatja azokat az alig vagy egyáltalán nem tárgyalt kulturális áramlatokat, hatásokat, melyek a középkori svéd műveltséget befolyásolták. Ugyanakkor kellő kritikával ábrázolja a reformáció kezdeti kulturális reakcióját.

Bár már az előszóban — amelyben elég sok az indokolatlan szerzői mentegőzés — az olvasó szíves elnézését kéri Gustafson a finnországi svéd irodalmat és a svéd kritika alakulását tárgyaló fejezetek hiányáért, valamint a legújabb kori irodalmat ismertető fejezettel kapcsolatos esetleges aggályokért, mégsem állhatjuk meg, hogy itt ne tegyünk egy kritikai megjegyzést. Az elsőként említett fejezetek hiánya még menthető (terjedelmi és egyéb okokkal), de a modern irodalmat tárgyaló rész kortörténeti szempontból kétségtelenül a legelnagyoltabb. Gustafson már évek óta az Egyesült Államokban élt, mikor e könyve megjelent. A kortársi irodalmat pedig legsikeresebben olyan szerző ábrázolhatja, aki maga is benne él az adott társadalomban, s akit az írókhoz hasonlóan foglalkoztatnak a közéleti problémák. Talán ez volt Gustafson egyik megfontolása is, mikor — közvetlenül e művének megjelenése után — hosszabb tanulmányutat tett Svédországban.

Végül említsük meg, hogy a szerző többször állít fel hasznos párhuzamot a svéd irodalom és más európai irodalmak közt. Figyelmet érdemel továbbá az a csaknem száz oldalas bibliográfia, amely a különböző eredetű nyelvű szépirodalmi művek

és forrásmunkák mellett számos idegen (főként angol) nyelvű fordítás és forrásmunka adatait is közli.

BISZTRAY GYÖRGY

Essays and Reviews from The Times Literary Supplement 1962, London, 1963. 240.

A *Times* joggal híres irodalmi mellékleteinek 1962-es évkönyvét a múlt évben adta ki a The Times Publishing Company Ltd. A 240 oldalas, nagyalakú gyűjtemény végén közölt bibliográfiai mutatóból kiderül, hogy a bemutatott év folyamán több mint félezer cikk, tárcsa és esszé jelent meg a *Times* irodalmi mellékleteiben. E hatalmas anyagnak alig öt százalékát, harminc jellegzetesnek ítélt cikkét tartalmazza az évkönyv. A szerkesztők — nevük nem derül ki a kötetből — elhagyták az általános jellegű vezércikkeket éppen úgy, mint a nagyon is sajátos problémákat tárgyaló frásokat, köztük a különszámok cikkeit is, mert ez utóbbiak csak megcsonkítva kerülhetek volna be a mostani válogatásba. A különsorozatok egy részét egyébként *Freeing the Mind* címen más kötetben jelentette meg a kiadó.

Az ily módon csökkentett anyagból a továbbiakban úgy válogattak a szerkesztők, hogy az év legfontosabb könyveinek kritikai elemzéseit foglalják össze. E célt azonban, mint az előző is elismeri, nem érték el, s végül is megelégedtek azzal, hogy az irodalom és tudomány területén jelentkező „új, friss és maradandó értékű” törekvések közül néhányról beszámoljanak. Ami persze szintén nem nevezhető csekély feladatnak, s a gyűjtemény végeredményben tükrözi azt, amit szerkesztői meg akartak mutatni, hogy tudniillik „az írók, tudósok és gondolkodók mind Angliában, mind másutt a világon új utakat keresnek”.

A harminc esszé között zenei-képzőművészeti vonatkozásúak is akadnak (például Debussyről, Renoirról, Prokofjevéről), az frások zöme azonban az irodalommal és (ilyen vagy olyan módon) világnézeti kérdésekkel foglalkozik.

A magyar olvasó számára természetesen elsősorban az angol irodalom problémáinak szentelt frások lehetnek érdekesek. Az *Imitating art* című cikk Wilde leveleinek kiadása kapcsán a költő életének, és művészetének sajátos viszonyát tárgyalja. *Friends and Enemies* címen D. H. Lawrence leveleinek új gyűjteményét bírálja az egyik esszé, hangsúlyozva, hogy a század nagy levelezői közé tartozó író leveleinek kiadása az „évtized irodalmi eseménye lehetett volna”, a hiányos szerkesztés és hibás

kommentálás miatt azonban csupán „irodalmi szegény” lett belőle. Érdekes tanulmányok foglalkoznak Ford Madox Ford, Francis Berry és más, nálunk kevésbé ismert írókkal, kritikusokkal. Már a cím is mutatja (*Forward, Sideways and Back* — Előre, oldalt, hátra), hogy mit tart a TLS cikkírója a mai angol színház fejlődéséről. A külföldi irodalom témáját érintő frások (*Letters from Strindberg; How Good is Tasso?; Back to Duda* stb.) közül a *The Myth of Clarity* című esszé emelkedik ki, amely meglehetősen epésen tárgyalja a mai francia irodalom, filozófia és a gaulle-ista ideológia irracionális, misztikus jelenségeit.

Közvetlenül csak négy frás foglalkozik a Szovjetunió és a népi demokráciák irodalmánál, művészeténél problémáival, a marxizmus iránti megnövekedett érdeklődésről azonban több más tanulmány is bizonyítékot nyújt. A négy cikkben (*The King of Bohemia, Apologies to Prokofiev, Red Generals Remember, Intelligence and Servitude*), különösen az utóbbiban, fellelhetők bizonyos kezdetleges antikommunizmus maradványai, ugyanakkor azonban az is kiténik belőlük, hogy a Szovjetunió és a népi demokráciák kulturális életében mutatkozó antidogmatikus áramlat mennyire megkönnyíti a marxizmus további benyomulását a nyugati szellemi életbe. Más szempontból is igen érdekes a szovjet tábornokok emlékiratait ismertető recenzió, — csak sajnálni lehet, hogy nálunk még nem került sor ilyen jellegű és még komolyabb, alaposabb összefoglalásra: Karasajev, Csujkov, Jeremenko, Boldin, Glukhov, Jucyenko és más szovjet katonai szerzők XX. kongresszus utáni művei nélkül a háborús szépirodalom komoly elemzéséről valóban nem lehet szó.

FEKETE SÁNDOR

Studies in English Renaissance Literature. Ed. by Waldo F. McNeir. Louisiana, 1962. State University Press. 240.

A kötet tizenegy tanulmányt tartalmaz, amelyek a Tudorok hatalomra jutásától Milton koráig tekintik át az angol reneszánsz irodalmat. A tanulmányok témája különböző, s a szerkesztő védekezését, hogy sokféleségük a kor irodalmának gazdagságával magyarázható, nem fogadhatjuk el. Mert ha nem is egy központi gondolat sokoldalú megvilágítása a kötet célja, a szerkesztőnek arra mindenképpen ügyelnie kellett volna, hogy a dolgozatok ne mondjanak ellent egymásnak. Márpedig a kötet ennek a követelménynek sem felel meg: míg a Milton-tanulmányok a költő

nagyágát új érvekkel igyekeznek bizonyítani, addig E. L. Marilla egyébként érdekes cikkében (*Vagaries in Modern Literary Criticism: Some Instances Touching the Renaissance*) éppen Milton nagyágát vonja kétségbe. A tanulmányok egyébként különböző fontosságúak, visszhangra nálunk elsősorban a Shakespeare-rel és Miltonnal foglalkozók számíthatnak.

Noha nem azzal az igénnyel készült, hogy megrajzolja a reneszánsz-kor angliai hátterét, Francis A. Abernethy tanulmánya a kötet elején (*Popular Literature and Social Protest, 1485–1558*) némileg ezt a szerepet is betölti. A Tudor-dinasztia hatalomra jutása idején fellendülő polgári fejlődésről, s ennek a tömegek életére gyakorolt hatásáról, valamint irodalmi tükröződéséről rajzol objektív képet. A szerző részletesen elemzi az eredeti tökefelhalmozás, a bekerítések és a kapitalista termelési mód hatását, s sorra veszi a kor népi irodalmának jellemző alkotásait, amelyek művészi formában reagálnak mindezekre a változásokra. Népi irodalmon (popular literature) olyan írásműveket ért, amelyek nem udvari vagy intellektuális körök számára készültek, hanem közérthető nyelven fejezik ki a tömegeknek a nagytársadalmi változások által kiváltott érzéseit, gondolatait. A tanulmány objektivitásra törekszik: nemcsak a katolikus egyház, a bekerítések ellen írt művekre hívja fel a figyelmet (Alexander Barclay: *The Ship of Fools*, 1509.; az ismeretlen szerzőjű *Now-a-days* c. ballada stb.), hanem azokra is, amelyek a protestantizmus ellen íródtak, sőt amelyek (bár itt a szerző érzésén szerint meg nem volt történelmi tudatosságot tulajdonít a szóban forgó íróknak) a történelmi haladás szempontjából védelmezik a bekerítések gyakorlatát. Ilyen művek: Anthony Fitzherbert: *Book of Surveying*, 1523; Thomas Tusser: *A Hundred Good Points of Husbandry* 1557. stb.)

A tanulmány azért is fontos számunkra, mert nálunk jobbra csak Thomas Moore *Utópiája* ismert mint a kor problémáit kifejező irodalmi alkotás. E cikk meggyőzően dokumentálja, hogy az *Utópia* csak egy az angol reneszánsz társadalmi kérdéseit foszegető nagyszámú irodalmi alkotás közül.

A Shakespeare-rel foglalkozó cikkek közül kettő érdemel részletesebb ismertetést. A II. *Richard*-ról szóló (Foster Provost: *The Sorrows of Shakespeare's Richard II.*) a darab sokat elemzett főhősének új, az eddigieknél megnyugtatóbb elemzését tűzi ki célul. Richard jellemének következetlensége azt is kétségessé teszi, hogy Shakespeare-nek volt valamiféle egységes koncepciója Richard személyét illetően. E követ-

kezetlenségeket Foster Provost nem Shakespeare forrásainak ellentmondásaival magyarázza, mint a legtöbb kritikus, hanem megpróbálja kimutatni a kapcsolatot e következetlenségek és Richard személyisége között.

Tágabb horizontú, bár címében kevesebbet ígér a *Lear király* doveri jelenetének (Gloster öngyilkossági kísérlete) színpadra viteléről szóló tanulmány. (Waldo F. McNeir: *The Staging of the Dover Cliff Scene*.) E lényegtelennek tűnő problémára révén a cikk tulajdonképpen arra kíván választ adni, hogy a *Lear király* ma is előadható mű-e vagy könyvdráma. Állásfoglalása pozitív (amelyet megerősít a Royal Shakespeare Company budapesti *Lear*-előadása is).

A kötet valamennyi tanulmánya közül legizgalmasabbak a Miltonról szólók, főleg azért, mert nem részproblémákra korlátozódnak. Lawrence A. Sasek: *The Drama of Paradise Lost*, Books XI. and XII. c. munkája, mint jó néhány a korábbiak közül, bizonyos orthodox vélemények ellen íródott. Az *Elveszett Paradicsom* két utolsó könyvét az irodalomtörténet mint a költő ereje hanyatlásának bizonyítékát tartja számon. E vélemények a következőkön alapulnak: Ádám látomása az emberiség jövőjéről hagyományos eposzi elemek átvételét jelenti, de Miltonnál inadequatekvát alkalmazásban. Sasek elsősorban az ellen tiltakozik, hogy ebben csak egyszerűen a klasszikus elem átvételét lássuk. A két utolsó könyv szerves része a mű egészének, hiszen a költő már az expozícióban azt ígéri, hogy az eposz témája *Man's First Disobedience and the Fruit/Of that Forbidden Tree*. Az első tíz könyv az engedetlenség, a két utolsó — az expozícióban tett ígérethez híven — az engedetlenség gyümölcsének bemutatása, s mint ilyen törés nélkül illeszkedik az előzményekhez.

Ugyancsak egy magát erősen tartó tévtan ellen íródott Calvin Huckabay: *The Satanist Controversy of the Nineteenth Century* c. tanulmánya. Azt cáfolja, hogy *Az Elveszett Paradicsom* főhőse Sátán. Történetileg végigtekinti ennek a nézetnek a fejlődését (első megfogalmazója Blake), elemzi azokat az okokat, amelyek lehetővé tették kialakulását, majd az eposz történelmi perspektívába helyezésével meggyőzően bebizonyítja e nézet tarthatatlanságát.

A fentiek mellett Richard Brome-ról, Spenserről és Henry Vaughanról szóló tanulmányok teszik teljessé a gyűjteményt. A kötetről összefoglalásképpen még el kell mondani, hogy elsősorban problémafelvetése révén érdekes. A kidolgozás

színvonala egyenetlen, sokszor pozitivista színezetű, s csak kevés példát találunk színvonalas, koncepciós megoldásokra.

SARBU ALADÁR

Kurt Schnelle: Aufklärung und klerikale Reaktion. Berlin, 1963. Rütten & Loening, 421. (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 18.)

A cím többet ígér, mint amennyit a munka nyújt. A szerző nem általában az egyház és a felvilágosodás viszonyát tárgyalja, hanem egy adalékot szolgáltat a címben megjelölt témához: a francia felvilágosodás egy második vonalbeli képviselőjének, Henri-Joseph Laurensnak életét, műveit és feltételezhető hatását tárgyalja új adatokat feltáró kutatások alapján.

A munka középpontjában a mainzi érsekiség egyházmegyei levéltárában őrzött peranyag ismertetése és feltárása áll, amely fényt derít a felvilágosodás e képviselőjének életére és működésére, valamint az egyházi bíróság, ezáltal részben magának a délnémet katolikus egyháznak a felvilágosodással szemben elfoglalt álláspontjára.

Henri-Joseph Laurens (Delaurens) (1719—1793) a család ifjabb férfigyermekeként egy jezsuita intézetben nevelkedett. Pappá szentelése után egyházzellenes művek terjesztése miatt szembekerült felsőbb hatóságaival. Szökés útján szabadította meg magát a szerzetesség béklyóitól, és rövid párizsi tartózkodás után éveket töltött különböző belga városokban. Művei jóvedelméből és a felvilágosodás könyvtermelésében jelentős szerepet játszó kiadóknak tett szolgálatokból próbálta életét fenntartani. Hányatott élete Frankfurt am Mainba vetette, s itt 1766 elején a német-római birodalom cenzori szerveinek közbelépésére letartóztatták. Mint egyházi személyt a mainzi egyházi bíróságnak adták át, és ez főleg a deizmus bűnében elmarasztalva 1767-ben életfogytiglani börtönre ítélte. Haláláig az egyház rabságában maradt, s helyzetét csak az enyhítette, hogy elméje elborult.

Laurenst művei a francia felvilágosodás anarchista kötetlenségű harcosaként mutatják be. Sorsa „a felvilágosodott abszolutizmus és állami gyakorlat határait” jelöli ki „egy a törvények keretéből kitört felvilágosodott” esetében. Az egyházzal, a vallásról és a társadalomról vallott radikális nézeteit keserű élettapasztalatai színezték, a filozófia érvényét saját életén mérte, alkata, sorsa és helyzete nem tette

lehetővé és tehetsége nem volt elegendő arra — főleg a szintézist teremtő képesség hiányzott belőle —, hogy a nagy felvilágosodottak rangjára emelkedjék, taktikai megfontolásaitak kövesse és megvalósítsa. Ez utóbbi okozta vesztét.

Kurt Schnelle a deizmusban, a teljes ateizmushoz és materializmushoz vezető út „utolsó pihenőjében” találja meg azt az ideológiai szférát, amelyből Laurens világnézetét át tudja fogni. Ebből kiindulva helyezi el őt a „felvilágosodás élcapatának sereghajtói” között. Párhuzamosságok és átvételek, valamint konkrét filológiai adatok segítségével igyekszik egyrésről a francia felvilágosodásban elfoglalt helyzet, másrésről a német felvilágosodás képviselőivel való kapcsolatait és esetleges rájuk tett hatását (Lichtenberg, Sophie la Roche, Wieland, Heinse, Pezzl) meghatározni. Eközben epizód jellegű, részletkutatások eredményeire szorítkozó fejezetekben érinti többek közt a dél-németországi felvilágosodásnak, II. József uralkodói gyakorlatának, a felvilágosodás könyvkiadói tevékenységének néhány részletkérdését.

A kötetet a bő jegyzetanyagon és a névmutatón kívül Laurens műveinek az egyházi bíróság által kifogásolt részletei egészítik ki.

SALYÁMOSY MIKLÓS

Hermann Hettner: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Bd. 1—2. Berlin, 1961—62. Aufbau—Verl. LXXIII. 793, 860.

„Csak Goethe mély s minden szépséggel teljes költészete tanította meg nekünk újból, hogy milyen a valóban bölcs és szép élet s mit jelent gazdag és emelkedett embernek lenni. És még több s még hatalmasabb történelmi változásnak, fejlődésnek kell bekövetkeznie, míg ezt a magas emberideált kultúránkban, hagyományainkban, állami és társadalmi életünkben elérjük és megvalósítjuk.” Ezekkel a jövőt idéző szavakkal fejezte be 1870-ben Hermann Hettner irodalomtörténész e nagyszabású érettkori művet. Az öregedő férfi abban az időben kötött véglegesen kompromisszumot Poroszországgal, amikor a poroszok Németország egyesítését vérrrel és vassal kikényszerítették. A politikai viszonyok akkori kedvezőtlen volta nem engedte, hogy törekvéseit — a XVIII. századi irodalom haladó, demokratikus hagyományainak folytatását — siker koronázza. A sok politikai megrázkódást látott Vormärz-időszak alatt az irodalomról alkotott felfogása a francia polgári forradalom eszméihez visszanyúló felis-

merésekig tört előre. Ezek aztán ismét áldozatul estek az 1848-as forradalom bukásának. Hettner egész szellemi magatartása ebben a korai demokratikus időszakában szélsőbaloldali ifjúhegeliánus jellegű. Első *Zur Beurteilung Ludwig Feuerbachs* (1844) c. tanulmányában teljesen azonosította magát Feuerbach materializmusával. Hettner korabeli irodalommal foglalkozó munkásságának eredménye elsősorban *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller* (1850) c. írása, amely — Rudolf Hayms ma már sok tekintetben túlhaladott ábrázolása mellett — még mindig ösztönöz gondolatokat ad a romantika értelmezéséhez. 1852-ben Gottfried Kellerrel közösen megírja *Das moderne Drama* c. tanulmányát. 1854 körül azonban döntő jelentőségű cenzúra következett be irodalomtörténeti működésében. A restaurációnak a forradalmi megmozdulás fölött aratott győzelme után reményeiben csalatkozva visszavonult a nyilvános kultúrpolitikai élettől, hogy megírja a XVIII. század irodalomtörténetét. Lemondott a közvetlen irodalomkritikusi tevékenységről is. 1855-ben megjelent az angol, 1860-ban a francia, s 1862 és 1870 között a háromkötetes német irodalomtörténete, amellyel megalkotta a német irodalomnak, művészetnek és filozófiának a kultúrtörténettel egyenértékű vázlatát, áttekintését a felvilágosodástól a klasszicizmusig. Georg G. Gervinus *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1835–42) c. munkájával már egyengette Hettner számára az utat, s ennek nyomán indult fejlődésnek az a történelmi megalapozottságú irodalomfelfogás, amely az irodalmat az idővel és a társadalommal való dialektikus egységben magyarázza. Hettner újhegeliánus vonzódása a felvilágosodáshoz, valamint esztétikai értékeléssel kiegészített történeti szemlélete mindmáig elevenen őrizte meg művét.

A polgári irodalomtudomány alapvető művének új kiadása azoknak a tudománytörténeti vállalkozásoknak sorában foglal helyet, amelyekbe a kiadó évekkel ezelőtt Rudolf Hayms Herder-ábrázolásának újbóli megjelentetésével, Hettner korai írásainak és Gervinus irodalmi jegyzeteinek kiadásával belefogott. A még ma is nélkülözhetetlen kézikönyv szövege a műnek utolsó (1878) harmadik kiadású változatát követi, amelyet maga Hettner dolgozott át.

Minden későbbi kiadást a mindenkor kiadó jelentékeny mértékben átdolgozott. Gottfried Erler fáradságos, minden részre figyelmet fordító munkával elvégezte az életrajzi és bibliográfiai anyag, valamint az idézetek átfogó revízióját. Ennek

során Hettner idézeteit kiegészítette, helyesbítette és kibővítette, azonfelül az idézeteket az újabb, Hettner idejében még el nem készült kritikai kiadások szerint adta meg. A keltezéseket átvizsgálta és kijavította, téves címeket korrigált, a helyesírást és az írásjelzést gondosan a mai szabályokhoz igazította, és a jegyzetekben nagyobb tárgyi helyreigazításokat eszközölt. A régebbi négykötetes kiadás könnyebben kezelhető kétkötetessé formálódott, s Erler mindkét kötetet ellátta az idegen nyelvetterületeken megjelent fordítások, valamint az írók és művek jegyzékével. Így vált a korábbi átdolgozásokkal szemben először könnyen kezelhetővé és használhatóvá a „Hettner”, anélkül, hogy a hiteles szövegben önkényes változtatások történtek volna.

Gottfried Erler gazdag anyagú és mélyen szántó bevezetésben mutatja be Hettner döntő jelentőségű irodalomesztétikai állásfoglalását, lényeges adalékokat nyújtva az az irodalomtudomány marxista történetéhez. Elsikkad azonban Hettner egyes költőkkel foglalkozó bírálatainak tárgyalása. A bevezetés még hasznosabb lenne, ha a hettneri értékeléseket erőteljesebben szembeállította volna a kutatás jelen állapotával s részletesen feltárta volna az ítéletek hibáit, fogyatékosságait.

Az 1848-as forradalom bukása után a nemzeti élet megújhodása és Hettner irodalompolitikai eszméinek megvalósulása ugyan elmaradt, az író mégis arra törekedett, hogy a felemelkedő polgárság korának ábrázolásával megőrizze az európai felvilágosodás és a francia forradalom haladó örökségét.

Hettner felismerte korának feladatát: pótolni kell, amit a történelem elmulasztott, ugyanakkor viszont ő is áldozatul esett annak a tévedésnek, hogy a porosz egységesítő törekvésekben a felvilágosodás szellemének politikai megfelelőjét látta. Helyeselte ezeket a törekvéseket, mert úgy látta, hogy II. Frigyes dinasztikus hatalmi politikája küzdötte le a XVIII. századi Németország politikai és nemzeti aléltóságát. Hettner, mivel a társadalom valódi fejlődéstörvényei rejtve maradtak előtte, gyakran túlbecsülte a szellemi folyamatoknak, jelenségeknek és befolyásoknak bizonyos irodalmi csoportok kialakulásában játszott szerepét. Így a „Sturm und Drang”-ot elsősorban a rousseau-i eszmék visszaverődéseként magyarázta s követte a kultúra fejlődésének gondolatát egészen a klasszicizmusig anélkül, hogy a politikai-társadalmi tényezőket figyelembe vette volna. Hettner a korszakok értékelésében számos hibát követett el (pl. II. Frigyes periodizációs elvként jelenik meg egészen a 70-es évekig; ennek helyessége kétség-

bevonható !), s vitába szállhatunk a költők értékelésével is — mégis, mint Erler meggyőzően mutat rá a *Bevezetésben*, Hettner irodalomtörténete a művészet 48-as felfogásának lényeges elemeit őrizte meg. A XVIII. századi német irodalom történetét Hettner alapján véve a költői — filozófiai ideál és a társadalmi valóság közötti ellentmondás alapján értékelte, s felismerte benne a művelt-udvari és a népköltészet szétválasztásának folyamatát. A költészetek nemzeti tartalma és valódi népiessége volt vizsgálatának ismérve.

Hettner az utolsó képviselője annak a polgári irodalomtörténetírásnak, amely művészetet és történelmet, irodalmat és politikát még elválaszthatatlan összefüggésben szemlél. A későbbi polgári kutatás már nem tud ilyen politikai-történelmi megalapozottságú irodalomtörténeti koncepciót felmutatni. A könyv átdolgozója és a kiadó igen nagy érdemeket szerzett azzal, hogy Hettner alapvető fontosságú művét számunkra újra hozzáférhetővé tette.

KLAUS HAMMER

Dagobert D. Runes — Xavier Schnieper:
Illustrierte Geschichte der Philosophie. Genf, 1962. Nagel. 382.

Irodalomtörténeti, kultúrhistóriai és még több más szempontból is fontos kiadványról kívánunk számot adni. Az amerikai filozófiatörténész, D. Runes közzétette *Pictorial History of Philosophy* c. gyűjteményét; ebből a kezdeményezésből, mint ötietből kiindulva dr. Schnieper — mint a kiadó előszavából megtudjuk — egy lényegileg átdolgozott, bővített filozófiai képeskönyvet hozott létre, amelyet a kiadó valóban dícséretet érdemlő, impozánsan szép kiállításban hozott forgalomba. Finom papíron, kitűnő nyomdatechnikával több száz kép, rajz, facsimile és egyéb dokumentum található a kötetben; mindez azzal a kifejezett — és igen respektálandó — céllal, hogy a közönség mennél szélesebb rétegeiben felkeltse az érdeklődést, megmutassa a filozófiának az irodalommal és a művelődés más ágaival való kapcsolatát, valamint hatását az életre, a képzőművészetre stb.

Irodalmi, irodalomtörténeti képeskönyv ma már szép számban van, külföldön is, idehaza is. Olyan filozófiatörténeti képeskönyv, amely átfogná a filozófia egész történetét mind ez ideig nem volt. Pedig kétségtelen, hogy mind nevelési, mind művelődéstörténeti szempontból rendkívül nagy szükség van ilyen jellegű összeállításokra.

Ezeket keresztül lehet az absztrakt anyagot a közönséghez közelebb vinni, hangulatot, atmoszférát teremteni.

A mondottakból következik, hogy aki egy átfogó igényű filozófiatörténeti képeskönyvet akar összeállítani, annak jórészt önmagának kell az anyagot felkutatnia, összegyűjtenie. Bizonyos előmunkálatok persze segítik ebben.

A legfontosabb természetesen az önálló kutatás és gyűjtés: kéziratok, első kiadások, művekben közölt illusztrációk, filozófusok kezeírása, vázlatai, esetlegrajzai, karikatúrái, úgyszólván kimeríthetetlen kincsesbánya. Egy ilyen jellegű gyűjtemény már nemcsak atmoszférateremtő lenne, hanem tudományos szempontból is roppant értéket jelentene. Különösen az alkotás lelki tényezőinek feltárása szempontjából adna felbecsülhetetlen nyersanyagot. De jelentősége a művelődéstörténet számára is rendkívüli lenne.

Az ismertetett mű igénye — mint a kiadói előszóból is kiténik — ennél sokkal szerényebb. A filozófiát hatásában akarja bemutatni, részben dokumentumok, részben műalkotások segítségével. Bizonyos, hogy a forrásanyag, illetve a források pontosabb feltüntetésével e szerényebb célon túlmenően jelentős lépés lehetett volna a gyűjtemény az előbb körvonalazott tudományos dokumentum-kötet megvalósítása felé.

Mert az anyag, amelyet itt kapunk, kétségkívül gazdag és sokrétű. Hadd említsünk meg egy néhány dokumentumot, amelyhez e gyűjtemény nélkül aligha férhetnénk könnyen hozzá. Közli pl. Roger Bacon kézírását és saját kezű geometriai rajzát egyik kéziratában, Hobbes *Leviathanja* első kiadásának illusztrált címlapját, amely éppen a Leviathan szörnyet ábrázolja, Maimonides Misna-kommentárja egyik XV. századi olaszországi kiadásából egy lapot, amelyben a szöveg — érdekes módon — homokóraszerű alakot ölt.

Kapunk egy kis ízelítőt az alkotók intímabb jellegű írásos megnyilatkozásaiból is. Például a biológus T. R. Huxley egy rajzát, Burkhardt egy vázlatát stb. Maga a szöveg is ott érdekes és hasznos, ahol a filozófia intímabb történetéhez kapcsolódik: az életsorssal, rokonsági viszonyokkal, tanítványi kapcsolatokkal. Ebből a szempontból különösen a közelmúltra vonatkozó anyaga érdekes. A jelenkori francia, angol, olasz és amerikai filozófusokra vonatkozó információi — függetlenül az adott értékelésektől — igen hasznosak. Egyébként a szöveg jellegileg inkább lexikális, mint történelmi felépítésű. De ettől eltekintve is általános vonalával, értékeléseivel sokat kellene vitatkoznunk.

A szakember számára mindenesetre nem tanulság nélkül való megismerkedni a mai amerikai filozófiatörténeti szemlélet alap-tendenciáival. Aki a 15–20–30 év előtti közép-európai filozófiai műveltséggel közelíedik ehhez a szemlélethez, sok meglepetésben részesül. Mik az új vonások? Minde-nekelőtt a horizont kitágítása. Az európai (és amerikai) fejlődésen kívül figyelembe veszik a nagy keleti kultúrákat. Nemcsak az indiait és a kínait, de nagy súllyal a zsidó művelődést is az ókortól a talmudi korszakon keresztül a középkorig, majd ezen túl is egészen napjainkig. — Egy másik új vonás: a modern matematikai logika művelőinek jelentős súllyal való szerepeltetése és előfutárainak számbavétele. — Megtalálhatók ezenkívül a gyűjteményben a legjelentősebb lélektani írások megalapozói és legkiválóbb képviselői is. — Egyes vezető teológusok szerepeltetése kiegészíti ugyan a képet, de tudományosan viszont inkább kissé labilissá teszi.

Tudományos szempontból a legfőbb kifogás, amit a gyűjteménnyel kapcsolatban nem lehet említés nélkül hagyni: a források elégtelen feltüntetése. Az a körülmény, hogy egy lista felsorolja azokat a könyvtárakat és gyűjteményeket, amelyek az illusztratív és a dokumentatív anyagot rendelkezésre bocsátották, legkevésbé sem pótolja az egyes dokumentumok lelőhelyének pontos feltüntetését, a dokumentumok tudományosan pontos leírását, ami a további tudományos felhasználás feltétlen előfeltétele.

Jelen formájában a gyűjtemény népszerűsítő célú munkának tekinthető, amelynek szerkesztői és technikai megvalósítói e népszerűsítő célú lelkes munkával igyekeztek szolgálni. Ha elérik, hogy ennek nyomában most már a tudományos igényű gyűjtés és publikálás is megindul, akkor munkájuk nem volt hiábavaló.

NÁDOR GYÖRGY

N. Сельвинский: Студия стиха. 1962, 344.

A szovjet irodalmi életben még elevenen él egy olyan hagyomány, amelyet nálunk egykor Arany János, a franciáknál pedig Théodore de Banville és Duhamel képviselt: a legérdekesebb és legtanulságosabb vers-tani-poétikai munkákat *költők írják*, akik a „költői mesterségre” mintegy belülről, saját élményeik hitelességével tekintenek. Brjusov (1929), majd Sengeli (1960) hasonló munkái után most itt előttünk az Ilja Lvovics Szelvinszkijé; műve lényegében véve azokból az előadásokból sarjadt, melyeket a termékeny és sokoldalú fró

éveken át a moszkvai Gorkij Világirodalmi Intézetben tartott fiatal költők számára metrika és poétika alapkérdéseiről. A könyv tulajdonképpen értekező részét jól egészíti ki Szelvinszkij levelezése vidéken élő s Moszkvába csak időnként látogató fiatalokkal: mintha Rilke híres levélgyűjteményének, a *Briefe an einen jungen Dichter*nek ihletése térne itt vissza, persze korszerűbb és konkrétabb, tárgyiasabb formában.

Szelvinszkij az orosz verstani kutatások gazdag múltjára alig-alig hivatkozik utalás vagy éppen jegyzet formájában; mégis minden sora mögött ott érezzük — a nagy költők példaadásával összefonódva — Belij, Brjusov, Zsirmunszkij és Sengeli tanításának teljes, teremő szellemben végrehajtott asszimilációját.

Noha Szelvinszkij lelki és művészi alkata a szimbolizmusnak szinte klasszikussá csiszolt formái felől sodorta a szovjet költészet legkülönbözőbb tájaira, örvendetes látnunk, hogy szerzőnk korántsem kizárólagosan „városi” költő olyan értelemben, amint Brjusov vagy Blok; újra meg újra nagy szeretettel fordul az orosz népköltészet s különösen a bilinák felé, talán azt remélve, hogy ezeknek az emlékeknek innál eltűnedező ősi szabad ritmusából még liktet valami azokban a fiatal költőkben, akik így vagy úgy szabadulni igyekeznek a nyugatias orosz klasszikus vers zárt formáiból. Öröm olvasnunk, milyen lelkesen védi a népköltészet *zenei fogantatását* s különösen azt a tényt, hogy a folklór költőisége a dallamtól jóformán el sem választható! A népdalszöveg igazi formáját a dallam követelte ismétlések is determinálják (11. kk.); ne iktassuk ki továbbá a folklorisztikus szövegből még azokat a tartalmilag „henye” szótagokat vagy grammatikai régiességeket sem, amelyeknek elhanyagolása dallam és szöveg viszonyának s egyben az igazi népi hagyománynak meghamisításához vezetne (15). Azt persze nehezen hisszük el Szelvinszkijnek, hogy a bilina-vers megfejtésének igazi kulcsa valamiféle «тактовая прозодия» lenne (85); inkább azt mondanók, hogy a bilina-vers lényegéhez csakis *helyesen leírt* zenei anyag birtokában lehet hozzászólni. (Éppen e tekintetben nem látszik teljesen megbízhatónak a 11. lapon közölt lyd dallam szigorú 2/4-es rendje sem; mi inkább 4, 3, 4, 1 elrendezésű orosz „tagoló verset” sejtünk ebben a példában!)

A klasszikus formákkal kapcsolatban örvendetes látnunk, hogy — ellentétben egyes, a mi tankönyvirodalmunkban még szívósan élő, de teljesen hibás pedagógiai hagyományokkal — Szelvinszkij szívvel-lélekkel a *metrum* és a *ritmikai realizáció*

kettősségének híve; a lélektelen, formalisztikus és velejében művészietlen „skandálással” kezdettől fogva helyesen állítja szembe a ritmikai változatok gazdagságát, s a vers kifejező erejét, a költők egyéni hangját — akárcsak R. Jakobson, az orosz poétikai iskola nagy neveltje —, éppen ezekkel a nálunk annyira elhanyagolt ritmusváltozatokkal magyarázza (28). Szelvinszkij azonban egyszersmint modern költő, aki tökéletesen tiszteli a klasszikus verselés minden továbbfejlődését, s elsősorban azokat a lehetőségeket, amelyek az itt „pauznik”-nak nevezett „dolnyik”-okban rejlenek. Az ilyen verssorok már nem szigorúan szótagszámláló jellegűek; legfeljebb az iktusok száma kötött, de az ütemek „gyöngye részét”, a thesist 1 szótag helyett 2 vagy 3, illetve versalkotó elemnek számító szünetegyránt pótolhatja (32 kk.). Ekísérletek német mintáit szerzőnk helyesen említi (33), s mindjárt jelzi azt is, hogy egykor Zsukovszkij Goethe jembizált anapestusait (*Erkönyg*) teljesen normalizált amphibrachysokkal tolmácsolta, s csupán Blok és Brjusov nemzedéke terjesztette erősebben a nem szótagszámláló germán versből nyerhető ösztönzéseket (ilyen nyilván az 1 vagy 2 szótagos ütemelőző fakultatív jellege is, például Brjusovnál: 32—3). Részletes fejezet szól Majakovszkij reformjairól, valamint a Majakovszkijnál is fellelhető hagyományos formákról; végül — de még mindig a metrikai részben — igen gondolatkelto az orosz тактовый стих elemzése (59 kk.), bár ez a többi ritmusféleségtől mintha nem válnék el eléggé élesen.

A rím tárgyalása (93 kk.) azért érdekes, mert voltaképpen az orosz asszonánc lelkes védelme, s a rímet a nálunk szintén erősen elhanyagolt verszárlat (klauzula) szélesebb távlatába állítja. Sajnos nagyon hiányzik azonban ebből a fejezetből a különböző rímek hangulatának olyan gyöngédebb leírása, aminőt egykor Kosztolányiadotta Balassa- emlékkönyvben (1934). Nem sokat törődik Szelvinszkij a versmondattani szempontból fontos enjambementtal sem, pedig éppen neki, aki strofikájában oly részletesen foglalkozik a szonettal, sőt a szonettkoszorúval is (130 kk.), érdemes lett volna észrevennie, hogy például az utóbbi formában szinte mindegyik sor önálló szintaktikai egész, hiszen csak ez a tagolás biztosítja a soroknak könnyed, szinte játékkártyaszerű permutációját. Az egész „szerkesztés” csúcsára a szerző nem véletlenül állította Puskinnek egyik legjobb szonettjét (*He дорожу любовью народной*); mintha e szöveg kissé magának Szelvinszkijnek nemesak ars poetica lenne, hanem emberi magatartásának zsinórmértéke is.

A legfontosabb műfajok poétikai jellemzése legjobban talán a líra esetében sikerült; egy-egy szép verssornál (például Bloknak e soránál: «Синий, синий, синий взор...» 158) Szelvinszkij mintegy elbűvölten hallgatja a szavak szépségét, s azután szinte tehetetlenül vallja be: „Ez már majdhogynem varázsigé!” Az általában franciásan elegáns, „causerie”-szerű analízis olykor váratlanul magasra szökken; a tragikumról szóló elmefuttatás vége egyenesen útmutatás az eljövendő szovjet drámaírók számára, akiknek — Engels nyomán — két mintaképet ajánl Szelvinszkij: a realizmusban Schillert, a pátosz drámai lendülete terén pedig magát Shakespearét (194—5).

Tökéletesen egyetérthetünk Szelvinszkij „poétikai leveleivel” is (talán csak a szabad versnek egyik franciás változatát ítéli meg a kelleténél jóval szigorúbban (vö. 320). Már korábban (135) egy szép Delacroix-idézetre hivatkozva követelte a szó művésztől, hogy ne riadjon vissza a kifejezésbeli nehézségektől, ne érje be könnyű, de banális megoldásokkal; leveleiben Szelvinszkij két eszménye, a *tömörség* és a *világosság* még határozottabban érvényesül. Többször kifejti, hogy egy-egy téma politikai aktualitása még nem avatja a a verset művészté (327), s ha kell, nemcsak a hosszadalmasságot ítéli el, de minden irodalmi alkotás egyik legfőbb veszedelmét, a szintelen unalmasságot is (222—3). Különösen érdekes Szelvinszkij levélváltása egy kиеvi költőnővel, a Hlebnyikov-hagyományra támaszkodó Tatjana Gluskovajával; egyik 1961-ben hozzá intézett levelében találtuk a következő nagyon tanulságos részletet: „A mi fiatal költészetünk szörnyen fél a realizmustól, mégpedig azért, mert a realizmus rengeteg rossz költőt termett. Ebben azonban nem a realizmus hibás, hanem annak szűkkeblű értelmezése. Zseniálisan mondta egykor Saljapin: «Nem az a fontos, hogy Muszorgszkij zenéje realiztikus, hanem az, hogy az ő realizmusa — muzsika.» Önnek nincs miért félnie a realizmustól; az Ön realizmusa — maga a költészet.” (326)

Ha meggondoljuk, hogy Szelvinszkij e sorokat éppen ahhoz az írónőhöz intézte, akinek kevésbé dallamos szabad formáit korábban élesen bírálta (320), akkor mindjárt két érdekes tanulságot vonhatunk le ebből az egy levélváltásból is: egyrészt azt, hogy Szelvinszkij soha senkire sem próbálta rákényszeríteni a maga esztétikáját, másrészt pedig azt, hogy az a szerető hajlékonyság, amely a legkisebb részleteket sem mellőzi („a művészetben semmi sem mellékes” — olvassuk egy levélben, vö. 319), valóban megtermi a maga gyümölcsét, hisz így jutnak el, mély emberi élmények

közvetítésével az orosz költészet nagy hagyományai a mai fiatal szovjet költők agyába és szívébe.

GÁLDI LÁSZLÓ

Sven Møller Kristensen: Digtingens teori. København, 1958. Gyldendal, 198.

Nem úttörő, de azért nagyon hasznos vállalkozásba fogott Kristensen, mikor elhatározta, hogy bemutatja „az irodalomra vonatkozó általános nézeteket és az irodalomnak az emberekre gyakorolt hatását”. Így kutatásaiból érdekes, olvasmányos, alapvető jellegű esztétikai összefoglalás kerekedett ki.

A bevezetőben — a fentebb idézett célkitűzés mellett — kifejti, hogy a „digting” (költészet) fogalmát összefoglalólag használja a „litteratur” (irodalom) helyett. Ezután szól arról, hogy bár a jelenlegi európai kultúrforma egészen sajátos, előrehaladott kulturális állapotot fejez ki, nézete szerint mégis szükséges a többi kontinensek kultúráinak kutatása is. Így — legalább elvileg — elveti az Európa-centrizmus álláspontját.

Vizsgálódásait két fő szempont irányítja: egyrészt a mű elemzését, másrészt a mű társadalmi vonatkozásainak feltárását tekinti feladatának. Ennek alapján oszlik mondanivalója is két részre.

A művel foglalkozó részben mindennek-előtt kijelöli az esztétika tárgyát. Ez szerinte természeti eredetű vagy a mindennapi gyakorlat szülötte, de a művészi alkotás folyamata során átalakult, absztrahálódott, s így elnyert új formájában már semmi gyakorlati vonatkozása nincs, célja pusztán a spontán esztétikai élvezet felkelése.

A művészetek különböző ágazatainak megvan a maga sajátos nyersanyaga, amelyből az esztétika tárgyat létrehozza. A legegyszerűbb alkotórészek a szobrászat, iparművészet nyersanyagai (vas, kő, fa). Az építőművészetben már sajátosan átalakított természeti alapanyaggal (faragott kő, téglák) dolgoznak. Még bonyolultabb a hangok különleges rendszerezésével esztétikai élményt nyújtó zeneművészet. A legkomplexebb esztétikai élményt azonban a formai összetevő (a szóművészet) mellett tartalmi összetevővel is rendelkező költészet adja.

A tartalom és forma egyenrangúsága és kölcsönhatása jegyében tárgyalja ezután a ritmus születésének problémáit, a különböző versformákat, s amennyire lehetséges, kitér olyan jelentős részproblémákra is, mint például a korázás vagy az írói egyéniség befolyása az irodalmi művek formá-

jára vagy a szabad vers ritmikájának kérdése. Külön fejezet foglalkozik a költői nyelv kérdésével, ezt a szerző a köznapi nyelvből vezeti le, kialakulásában két fő szempont szerepét tartja fontosnak: az egyik az emocionális hatás, a szuggesztivitás, a másik az intellektuális összetevő, amely a költői szókinés kialakulásában döntő jelentőségű szelekció és újfajta szókapcsolatok eredménye. Az irodalmi nyelv éppen a szó jelentéskörének tágításával ér el óriási tömörséget. Ez elsősorban a modern versre vonatkozik.

Ezután a lírával, az epikával és a drámával foglalkozik abból a szempontból, hogy melyik műfaj milyen sajátos eszközökkel ábrázolja a világot. Kitér a különböző műfajok strukturális sajátosságaira is. Az életről alkotott kép, bizonyos emberi szituációk alapvetően azért közösek minden kor és minden ország irodalmában, mert az ember antropológiai felépítése mindenütt ugyanaz és mert vannak úgynevezett örök emberi problémák. Az ember életében — és következesképpen az irodalomban — előforduló két leggyakoribb szituáció a tragikus és a komikus, ezeket részletesebben tárgyalja. Végül a skandináv irodalom néhány jelentős alkotásában konkrét elemzéssel mutatja ki e szituációkat.

A könyvnek az írói mű társadalmi vonatkozásaival foglalkozó része terjedelmileg rövidebb és tartalmi szempontból is elhagyottabb, mint a műelemzési rész, — inkább csak néhány égető problémát vet fel. (Kristensen egyébként utal rá, hogy ez véleménye szerint általános jelenség: mindenütt kevésbé vizsgálják a mű közösségi hatását, mint belső sajátosságait.) Így például szól a költői képességről, fantáziáról, a mű oktató, szórakoztató, esztétikai, morális stb. szerepéről stb., s bár a különböző álláspontokat, vitákat — már terjedelmi okokból is — nem mindig tudja teljességükben bemutatni, a tárgyalt anyag helyes rendszerezésével eléri, hogy az olvasó legalább a kutatás különböző ágairól áttekinthető képet kap.

RISZTRAY GYÖRGY

H. Schützinger: Ursprung und Entwicklung der arabischen Abraham—Nimrod Legende. Bonn, 1961. Selbstverlag des Orientalischen Seminars der Universität. (Bonner Orientalistische Studiens NS Bd. 11.) 200.

Nimród legendája napjaink irodalmában is feltűnik; alig pár éve, hogy F. Dürrenmatt *Angyal szállt le Babilónba* c. drámája a mezopotámiai királyi hatalom birtoko-

saként Nimródót és Nebukadnecárt nevezte meg; Th. Mann *József és testvérei* c. tetralógiájában pedig Nimród király Ábrahám legfőbb ellenfele. Ezért a legenda legkiterjedtebb változatának filológiai elemzése az egyetemes irodalomtudomány számára is rendkívül hasznos.

A könyv szerzője — arabista. Munkájában az Ábrahám-Nimród legenda valamennyi arab és arab-zsidó változatát elemzi, számos új forrást tesz fordításban vagy tartalmi kivonatban hozzáférhetővé. Az arab hagyományban a legendának négy fázisát különbözteti meg: a Qur'an, a Qur'an-kommentárok (elsősorban a nagy történetíró és hittudós, Tabari), a példázat-irodalom (itt három, részben különböző változata él már a legendának, köztük a híres 'Antar-regényben szereplő), végül a ponyva-irodalom. A könyv igen alapos elemzéssel vizsgálja e változatok egymáshoz való viszonyát, valamint a bővítmények forrásait s az összehasonlító folklorisztikai anyagot.

Mint közismert, Nimród a *Genesis*-ben szerepel (10 : 8–9): városokat épített Sine'ar és Aššur területén, s közmondásosan „nagy vadász volt Jahve színe előtt”. E hely elárulja, hogy *élő (oralis) héber hagyományt* rögzít. Erre azért kell rámutatnunk, mert a kutatás (vö. W. v. Soden: RGG³ IV. 1960. 1496–7.) a mezopotámiai hagyományban keresi a Nimród-legenda gyökereit, véleményünk szerint tévesen, de legalábbis erős túlzással; Ninurta istennek sem neve, sem pedig mitológiája nem magyarazza az ószövetségi Nimródót. S talán ugyanerre az oralis hagyományra utal az általában másképp értelmezett másik Nimród-hely is: Mika 5 : 6, ahol szerintünk a parallelizmus membrorum alapján „Nimród földje” éppen nem Aššur, Asszíria, hanem Babel. Ez az interpretáció érthetővé tenné, hogy — nyilván az egyébként elveszett héber oralis hagyományból merítve! — minden későbbi zsidó-arab legendában miért Babel, Ur vagy Kutha, tehát délmezopotámiai városok királyaként szerepel Nimród. A gazdag legendájú folklór-hősök affinitása ez; ahogy a történeti idők királyaként az Ószövetségben Nabú-kudurri-ušur (Nebukadnecár) magához vonzza pl. Nabú-na'id legendáját is (vö. *Dániel* 4.), úgy lesz a hagyományban Nimród a hajdankor mezopotámiai királya. A történeti hagyományt jó érzékkel kezelő Dürrenmatt tehát taláiban választotta ki a két babilóni király nevét.

A József-regény nagy *mythographusa* tudatosan bővítette az ószövetségi anyagot középkori keleti elemekkel. Átvette az

egész arab legenda koncepcióját: nála ugyancsak Nimród a király Ábrahám korában, s kettejük mérkőzése a régi és új vallási felfogás küzdelme is; természetesen Nimród marad alul. Említsük meg a regénynek azon motívumait, amelyek kétségtelenül az arab hagyományból származnak vagy kifejezetten arra utalnak. (Az 1963. évi egykötetes magyar kiadás oldal-számaival idézem.) A *ziggurat* építését (= Babel tornya) Nimródnak tulajdonítja; Nimród az egész országnak (így Hárán városnak is) uralkodója; Nimród „nemzetet” az ország istenségét, Bél; Nimród és Amráfel (Vö. Gen. 14.) lényegében azonosak (az arab legendában Amráfel Nimród egyik neve).— Th. Mann Amráfel helyett először *Hammuragascht* ír, ez a Hammurábi név régebbi olvasata (15. és 323.); az egész istenfelismerés-fejezet (315. skk.); Nimród Isten ellen támad (321.) — bár itt az arab legenda részletesebb; Ábrahám csillagjósoktól megjövendölt születése és Nimród gyermekgyilkossága (323.); a barlangba rejtett Ábrahámot angyal, ill. kecske találja (uo.) — az arab legenda e két változatot ismeri; Nimród üldözi Ábrahámot, fogságra veti, ahol Ábrahám még térít (az arab legendában a börtönőrt), kemencére (vagy máglyára — mint az egyik változatban) vetették (324. sk.). A József-regénynek természetesen az Ábrahám-történet csak epizódja, ezért az író összefüggően nem is beszél el, hanem csupán céloz rá, mint egyébként valamennyi átvett mítoszra és legendára, amely a József-történeten kívüli elbeszélésekből származik. Egy helyen Th. Mann utal is arra, hogy legendából merít (játékosan József szájába adja a legendát), de ő, az író, nem azonosítja magát e felfogással (15, Nimród és Amráfel azonosítása).

Az arab és zsidó Nimród–Ábrahám legendát Th. Mann feltehetően Bin Gorion *Die Sagen der Juden* vagy Ginzberg *The Legends of the Jews* c. munkáiból merítette.

Schützinger könyve a legenda első, minden részletre és minden forrásra kiterjedő monografikus feldolgozása. Komoly hozzájárulás a középkori arab irodalomtörténethez és folklórhoz. Minthogy azonban a feldolgozott legendák számos nem arab eredetű motívumot tartalmaznak, s másfelől a nem arab néphagyomány és irodalom is merített belőlük, a könyvet haszonnal forgathatja más irodalomtörténeti területek kutatója is. Különösen, mert szerző e lehetőségek felhasználásáról eleve lemondott, amikor kutatásait az arab-zsidó legendák szövegváltozataira korlátozta.

KOMORÓCZY GÉZA

Szauder József: Olasz irodalom — magyar irodalom. Budapest, 1963. Európa, 462.

Szauder Józsefet tanulmánykötetének összeállításában — az utószó megfogalmazása szerint — „...a világirodalmi ismeretek bővítésének és mélyítésének szándéka, az olasz–magyar irodalmi kapcsolatok tanulmányoszerű erősítésének vágya” vezette. E kettős célkitűzésnek megfelelően a korábbi cikkekől vagy egyetemi előadásokból kinövő írások és az irodalmi előszók a szélesebb közönség horizontját tágitják, amikor az olasz irodalmat népszerűsítik. A negyvenes évek végén, ill. a hatvanas években készült tanulmányok a szűkebb közönségre tekintenek, az olasz és magyar irodalom valóságos kapcsolatait vizsgálják.

A kötetben közölt írások módszertani, műfaji szempontból elkülönülnek egymástól, közös bennük azonban a tudós, az író indulata és szellemi orientációja. Szauder érdeklődése a változó társadalmi és történelmi viszonyok között és azok hatására kialakuló új emberi magatartás, a művész, az író érzelmi és világnézeti váltása felé fordul. Azt a folyamatot rekonstruálja, amikor az alkotó egyéniség felismeri a történelem, a társadalom hajtóerőinek változását, az új eszmék sürgető jelentkezését. Azt vizsgálja: miként hasonítja azokat önmagához és végül mi módon segíti maga is az új elterjedését saját elményeinek és ismereteinek esztétikai, művészi megfogalmazásával. Ilyen aspektusból mutatja be Guido Guinizellit, a bolognai költőt, aki a polgári etika nevében szólaltatta meg az új szerelmi költészetet, de ugyanúgy Goldonit vagy Nievót, az új rend formálta lázadókat.

A tanulmányok tárgyuk szerint két nagy csoportra oszlanak. Többségükben kifejezetten olasz irodalmi vonatkozásúak, a szám szerint és terjedelemben is kisebb rész a két irodalom közötti kapcsolatokat vizsgálja. Mindegyikben Szauder ismert irodalomtörténeti érényeivel találkozunk: a filológiai tudás alaposságával, a kor társadalmi és szellemi mozgalmában való biztos eligazodással, az irodalmi anyag gondos, és a forrást mindig tisztelőben tartó tanulmányozásával, az irodalmi alkotást megértő és átérző elemzéssel. Szauder történeti látása mutatkozik meg Nievo tanulmánya történelmi háttérének hiteles és instruktív felvázolásában, az író-politikus alakjának differenciált bemutatásában. Nievo nagy regényét, a *Confessioni di un'italiano*t azonban még Szauder rendkívül alapos és lendületes elemzése sem tudja Manzoni regénye mellé, azzal egyenrangú művé emelni, bár meggyőző arról, hogy az olasz prózairodalomnak — éppen

egyediségénél fogva — igen jelentős alkotása. Mintha a szerző előtt Nievo vonzó alakja és regényének történeti értéke elfedte volna szerkezetének aránytalanságát, cselekményének vontatottságát vagy éppen vázlatosságát.

A három korareneszánsz költő jellemzése a szellemes és rövid szonett-elemzésekkel a kor erkölcsi, filozófiai és társadalmi, sőt egyéni mozzatát is felvillantja. Érdemesen és újszerűen mutatja meg a lovagvilágból kinőtt, egyéni hangú költészetet és az új gondolkodásmód kialakulását. Fra Angelico *Angyali üdvözlétének* tér-ábrázolásának vizsgálatával, ill. a változatok időrendi problémáinak felvetésével a szerző ismét más oldalról világítja meg a vallásos kompozíción túl a vallásos gondolkodásmód és életszemlélet felbomlását.

A pszichológiai lélekrajz és a filológiai műelemzés kitűnően ötvöződik Silvio Pellico börtönaplójának bemutatásában. Lépésről lépésre követhető: hogyan és miként lett az egykori carbonaro, a felvilágosult író a spielbergi pokol testi-lelki szenvedéseit megjárva a vallásos rajongásba menekülő, önmagába forduló és önmagát pusztító pietistává. Pellico művének és egyéniségének elemzése, amely az íróban már az önmarcangoló, tépelődő modern embert is felvillantja, annál is fontosabb, mert világosan megmutatja az átmenetet a klasszikus sorstragédiák Alfierié és a romantikus Foscolo között. A *Le mie prigioni* mögött Szauder olyan hitelesen eleveníti meg a környezetet, hogy még a kufsteini ihletésű *Fogságom naplóját* is közelebb hozza az olvasóhoz.

A tanulmányok másik csoportja a magyar irodalom kapcsolataival, ill. összehasonlító irodalomtörténeti kérdésekkel foglalkozik. Szauder már a kötetben közölt legkorábbi cikkében (*Az olasz tanulmányok mérlege*, 1943) sürgeti az összehasonlító irodalomtudomány elvi kérdéseinek tisztázását, az irodalmi kapcsolatok, hatások és átvételek differenciáltabb vizsgálatát. Problémafelvetése ma is időszerű, éppúgy, mint az ahisztorikus, pozitívista motívumkutatás bírálata. Ugyancsak aktuális a magyarországi olasz irodalmi hagyományok újabb összefoglalásának sürgetése, Váradi Imre olasz nyelvű, kétkötetes munkájának folytatása, helyesebben szólva kiegészítése és átdolgozása.

A kötet utolsó előtti tanulmánya szerencsés leleménnyel gazdagította a magyar irodalmat. Szauder levéltári búvárkodásának köszönhetjük az első magyar Dante fordító, Döbrentei Gábor befejezetlen, prózai szövegének előkerülését és alapos elemzését. Hasonlóan érdekes tanulmány

a Rómában 1958-ban megjelent és Magyarországon a szélesebb közönség előtt szinte ismeretlen könyv, P. Kiss István *Jeruzsálemi Utazásának* részletesebb bemutatása. (Kiadta, bevezette és a jegyzeteket írta Pásztor Lajos. Róma. 1958. 275. — Az ItK, 1963. 3. számában Klaniczay Tibor méltatta Kiss István utazását és foglalkozott filológiai problémáival.) A XVIII. századi útirajz hangulatos interpretálása a kor talán legszámottevőbb, mindenestre legszínesebb útleírásával ismerteti meg az olvasót. Szauder élvezetes elemzése nemcsak a beutazott olasz városokat, elsősorban a XVIII. századi Velencét láttatja velünk a jámbor ferences páter feljegyzésein keresztül, hanem az akkori magyar közgondolkodást is új vonásokkal egészíti ki.

Az *Olasz irodalom — magyar irodalom* jelentős fejezet a magyarországi olasz irodalmi kutatások történetében és népszerűsítésében, különösen, ha a kötet három-ezres példányszámára gondolunk. A kötet tudós szerzője nemcsak korábbi és újabb eredményeit nyújtja át, hanem az itáliai nisztkra sok adósságára is figyelmeztet.

T. ERDÉLYI ILONA

Эйно Карху: Финляндская литература и Россия 1800—1850. Таллин, 1962. Эстонское госуд. изд. 343.

Az önálló finn irodalom kibontakozása — anúnt ez közismert — voltaképpen a felvilágosodással kezdődik. Azonban alig indul meg a keleti svéd tartományban az irodalmi élet, Finnország orosz nagyhercegséggé válik, jog szerint elszakad attól a hagyományos kultúrától, amelytől eddig szinte minden ösztönzését kapta. Ennek ellenére is, az irodalom, sőt általában a kultúra nyelve továbbra is a svéd marad: a nemzeti költőknek számító Runeberg és Topelius éppúgy svédül ír, mint a nemzeti önállóságot sürgető politikusok, a finn nyelv fontosságát hangsúlyozó professzorok, a finnugorság ázsiai rokonságát áldozatosan kutató nyelvtudósok. Porthan, Canander, Snellmann, Arwidsson, Lönnrot, Castrén és mások egész életművükkel elválaszthatatlanok a nyugat-európai kultúra svéd területen való beáramlásától. Az egész múlt század irodalma is példa arra, milyen gazdag és sokrétű volt ez a kapcsolat. Nem csupán az írók, hanem a szélesebb értelemben vett közvélemény is a kultúra forrásának tartotta a nyugati kapcsolatokat; amely hatás jótékonyágáról ugyan vitatkoztak, de létezését egy percig sem vonták

kétségbe. Igaz ugyan, hogy ennek a kérdésnek összefüggő irodalomtörténeti feldolgozása nem történt még meg, mindez azonban nem változtat azon a közvéleményen, amely a finn irodalom nyugati hatásainak fontosságát igen nagyra tartja.

Abban is egyetért mindenki, hogy 1809-cel kezdődik meg igazán a modern finn irodalom, amelynek kibontakozása eszerint az orosz uralom idejére esne. Elenyészően csekély azonban azoknak az irodalomtörténeti dolgozatoknak a száma, amelyek ezzel a kérdéssel foglalkoznak. Mikkola dolgozata az orosz földön tanuló finn ösztöndíjasokról, Topelius kis könyve az 1840-es években keletre utazó finn ifjakról, Haltsonen cikkei az orosz írók, különösen Puskin finnországi fogadtatásáról, Kiparsky professzor könyve (*Finnország az orosz irodalom tükrében*) és cikkei a múlt századi irodalmi kapcsolatokról, Kaukonen tanulmánya Belinszkijnek a finn irodalom és népköltészet iránti érdeklődéséről, Nokkala és Ruutu tanulmányai Tolsztoj, Vahros—Pertamo asszonynak Turgenev finnországi hatásáról, követőiről — mindössze ennyit mutathatunk fel az egyik oldalon. A szovjet tudomány sem foglalkozott azonban ezzel a kérdéskörrel. Még a század elején jelent meg Vozneszenszkij kis könyvecskéje Batjuskov és Finnország kapcsolatairól, az utóbbi időben Mantere dolgozata és szöveggyűjteménye a finn drámairodalomból, Bejszov és Karhu kisebb cikkei a múlt századi, Ambus Gorkij-dolgozata pedig a jelen századi orosz—finn irodalmi kölcsönhatásokról ad képet. Sajnos azt is hozzá kell tennünk ehhez, hogy az orosz kutatók nem jól tájékozottak a finn, a finn kutatók pedig tájékozatlanok az orosz irodalomtudomány összetartozó művei területén. A jelenleg kezünkben levő könyv tehát a legelső nagyobb szabású kísérlet az orosz és a finn irodalmak kölcsönhatásainak megvizsgálására.

A kötet szerzője — a karjalai nyelv-irodalom- és történettudományi intézet irodalmi osztályának a vezetője — kisebb előtanulmányok publikálása után (ezek Leningrádban, Tartuban és Petrozavodszkban láttak napvilágot) becsátotta ki könyvét, amelynek bevezetőjében felvázolja a kötet problematikáját, majd beszámol az eddig végzett kutatásokról. (Ajánlatos az itt közölt művek mellé venni néhány finn bibliográfiát összeállítás megfelelő részeit is. Ebben eligazít: Haltsonen, Sulo: *Suomalaista kaunokirjallisuutta vierailla kielillä*. Bibliografinen opas. Helsinki 1961. és ugyancsak Haltsonen, Sulo: *Luettelo Suomalaista kirjallisuudentutkimuksista*

1951—1960. Helsinki 1963., ezekből a korábbi, hasonló tárgyú munkák is kikereshetők.) Négy fejezetben tárgyalja az 1809 és 1848 közötti időszak irodalmi kapcsolatait. Ez után rövid összegezés, bibliográfia (ezt viszont a finn kutatóknak kellene egyszer elolvasniok), észt, finn és svéd nyelvű rezümé következik. A szerző új könyvben foglalkozik a múlt század második felének orosz—finn irodalmi kapcsolataival (ez a kötet most van nyomdában), a jelenleg készülő harmadik kötet pedig századunk irodalmait tárgyalja. A kitűnő felkészültségű szerző munkája minden bizonnyal nem csupán a két érintett nép irodalomtörténeti művei közé vonul majd be, hanem az összehasonlító irodalomtörténetírás egyetemesen számon tartott alkotásai sorába is.

Az orosz és a finn irodalom kapcsolatát természetesen a két ország politikai, társadalmi viszonyai határozták meg. Ez pedig sajátos színezetet öltött. Már 1809-ben is azzal kezdődött az orosz hatalom, hogy I. Sándor cár összehívta az úgynevezett „porvooi napok”-at, amelyen mintegy „alkotmányt adott” a finneknek. A cári kormányzat később is arra törekedett, hogy Finnországban liberális színezetet öltönn. Ez a helyzet sok finnt is meglepésvetett. Egyes tudósok, mint a történész Sjögren, a filológus Hipping, maga Castrén és mások csupán azt a következtetést vonták le Finnország bizonyos mértékig kivételes helyzetéből, hogy minél jobban ki kell használni a kínálkozó lehetőségeket, az egész orosz tudományos s művészeti élet segítségével kell megoldani a finnek előtt álló — elsősorban tudományos — problémákat. Ebben a finn—orosz tudományok együttműködésben a cári akadémia több olyan tagja is részt vett, aki maga sem volt orosz származású. Elsősorban Baer és Schiefner nevét említhetjük meg, akik nélkül a finnugor tudományok kibontakozása nem történhetett volna meg. Mások eltérő módon értékelték a kezdetben mérsékelt cári önkényuralmat, arról ábrándoztak, hogy a fejlettebb társadalmi fokon álló Finnország példájára maga a cár fogja majd átszervezni birodalmát. „A finn nép liberalizáló hivatása” jelszó különösen a század első két évtizedében volt közhírnév, amikor Juteini és mások a béke hercegét látták az orosz cárbán, aki megnyugvást hoz a sokat szenvedett finn népnek. Ha áttételes formában is, de kétségtelesenül ez a politikai optimizmus magyarázza a finn reformkor filozófiai optimizmusát, derűs természetfilozófiáját (főként Gottlund és hívei nézeteit); és ugyanez a bizakodás játszott nagy szerepet a Lönnrot és mások által szorgalmazott népköltészeti

anyaggyűjtő munka végső céljait illetően is. Amint ez ismeretes, a finn népköltészet iránti érdeklődés az orosz értelmiség körében, Puskin, a dekabristák, később pedig a forradalmi demokraták körében mindvégig élénk volt; és az orosz költészet finn témái rendre azt fejezik ki, hogy maguk az orosz írók sem voltak idegenek attól, hogy a finnekben a szabadsághoz a cári uralom alatt is eljutó népet lássák. Fokozta a cári kormányzatba vetett bizalmat néhány egyéb esemény is. Jellemző példa erre a helsinki egyetem kapcsolata a finn kultúra felvirágzásával. A nyilvánosságra került történelmi dokumentumokból már világosan látjuk, hogy a finn egyetem élére azért helyezte kancellári rangban a mindenkori trónörököszt a cári kormányzat, hogy ezzel elejét vegye minden forradalmi mozgalomnak. Az orosz kultúra és ideológia tényleges helytartójául azonban az orosz nyelv és irodalom professzorát szemelték ki. Éppen a századközépi forradalmak idején (1840-től 1853-ig) az a Grot töltötte be azonban ezt a hivatalt, akiben nem csupán a demokratikus finn irodalom legnagyobb barátját, liberális irodalomtudóst, hanem minden haladó gondolat készséges közvetítőjét is láthatjuk. Az ő tevékenységének köszönhető az, hogy két évtizedig a két ország leginkább cárellenes irodalma tartott egymással szoros barátságot. Grot egyébként foglalkozott a svéd irodalommal is, és minden finnországi, valamint pétervári befolyását felhasználta arra, hogy elősegítse a finn és svéd kulturális kapcsolatokat. Ilyen, és ehhez hasonló események közepette nem csodálkozhatunk azon, hogy a finn értelmiség nem egyhamar ismerte fel a cári uralom igazi jelentőségét, elnyomás mivoltát. Már a húszas évek végén felvetette ugyan hírlapi vitáiban Arwidsson azt a tételt, hogy a politikai haladás nem egy viszonylag csendesebb önkényuralomban való megmaradásban áll, hanem a szabadság, a társadalmi fejlődés tényében — ezt pedig az akkori cárizmusról nehéz lett volna feltételezni —; nézetének azonban kevés követője maradt, a nagy nemzedék (Snellmann, Lönnrot, Cygnaeus, Runeberg és mások) szinte mindhalálig megmaradt liberális illúzióiban. Ez a visszaszűkítés magyarázza azt, hogy bizonyos személyes kapcsolatok ellenére sem vett részt Finnország a dekabristák mozgalmában, sőt, a felkelés másnapján elsőként sietett hódoló hűségnyilatkozatot tenni a cárnak.

A négy fejezet négy kérdést vizsgál. Az elsőben az úgynevezett „Ábo-romantika” korszakának kapcsolatairól esik szó. Az 1809-től 1828-ig terjedő időszak átme-

net a finn társadalom és irodalom történetében. Még túlnyomórészt a korábbi svéd hatások nyomán kibontakozik a romantikus, helyi finn–svéd irodalom. Ennek az irányzatnak a fészke az ódivatú egyetemi város, Turku (svéd nevén Åbo), ahonnan az 1828-as nagy tűzvész után helyezik át az egyetemet a fővárossá tett Helsinkibe. A második fejezetben bemutatott „helsinki romantika” már határozottabban nemzeti színezetű, az orosz kapcsolatok is kifejezetten politikai tartalmúakká válnak. A harmadik fejezet a negyvenes évekkel foglalkozik. A liberalizmus és a demokratizálódás, valamint a nemzeti önállóság kérdései forognak szőnyegen. Az irodalomban ez a probléma a „hagyományos élet boldogsága” kérdéseként vetődött fel, és amint például Belinszkijnek a korabeli finn irodalomról adott igen kegyetlen, de találó, bírálata is mutatja; maguk a finnek sem voltak sok esetben tisztában azzal, hol ér véget a jogos büszkeség a népi kultúra hagyományos értékei iránt, és hol válik ez minden ódivatúság korlátlan dicsőítésévé. Az orosz irodalom jelentősége ebben az időben — főként ez a negyedik fejezet tárgyköre — abban áll, hogy olyan írók, olyan irányzatok válnak ismertté országból fordítva Finnországban (többek között Lermontov, Gogol, Odojevskij, Dal és mások művei), amelyek ezen túl mutatnak, a társadalmi változásba vetett reményt fejezik ki.

Az 1848-as forradalmak előtt a finn irodalmi élet rövid időre megelégnék. Új folyóiratok sora lát napvilágot, amelyekben élénk vita folyik társadalmi és politikai kérdésekről is. Több cikket oroszból vesznek át, és gondolatok egy része is keleti eredetű. Amikor azután a cári önkény megerősödik, a hatóságok vetnek véget ennek a kapcsolatnak. Betiltanak egy sor folyóiratot, felállítják a cenzúrát, különösen finn nyelvű könyvekre nagy szigorral, elmozdítanak az egyetemről több haladó professzort (köztük oroszokat is, és maga Grot is ezért költözik el Helsinkiből), a diákegyesületek munkáját megakadályozzák. Új korszak kezdetét jelenti ez.

Több helyen maga Karhu is kénytelen kitérni arra, mennyiben különbözik felfogása a finn irodalomtörténetészek nézeteitől, akik nem csupán az orosz–finn irodalmi kapcsolatok filológiai tényeit veszik semmibe, hanem a tárgyalt fél évszázad egészéről is más koncepciót képviselnek. Ez viszont csak eggyel több ok, hogy magunk kézbe vegyük a könyvet. Az irodalom ilyen fejlődésrajza letagadhatatlanul sok rokon vonást mutat a magyar irodaloméval, és ahol az eltérések számottevőek is, ott éppen ez segíthet bennünket ahhoz, hogy

a magunk irodalmának történetét pontosabban körvonalazhassuk.

Két nép irodalmi kapcsolatainak alapos monográfiája, benne új és kitűnő áttekintés ötven év finn irodalomtörténetéről, mindez mihozzánk is szóló komparációval.

VOIGT VILMOS

Gogol in literatura română. 1860–1960. Editura Academiei Republicii Populare Romîne. Bucureşti, 1961. 84.

A román irodalomtörténet túllépett már azon a — politikailag befolyásolt — szemléleten, amely a hazai irodalom képletét kizárólag annak autokton fejlődéséből kívánta levezetni. Costache Negruzzi ismerte Puskint — állapítja meg a kötethez írt kitűnő okfejtésű előszavában G. C. Nicolescu —, M. Kogălniceanu az 1830–1840-es évek Németországának politikai-irodalmi áramlatait, Duliu Zamfirescu Tolstojt műveit, Gogút a rokonszenven számai fűzték Raskolnyikov alakjához, M. Beniucot Petőfi e Ady lírájához, és ha jól meggondoljuk, a lengyel kultúra hatását a román krónikairódalomra éppúgy nem lehet már kétségbevonni, mint ahogy I. Slavici és Șt. O. Iosif életművéből is nehéz kiiktatni a magyar irodalom termékenyítő elemeit, arról nem is szólva, hogy Alecsandri, Hașdeu, Eminescu, Sadoveanu, Rebreanu, a román irodalom jelei többször vallottak arról; mi mindent köszönhetnek az orosz irodalom értékeinek.

Az orosz és román irodalom sokoldalú kölcsönhatásának a kimutatása viszont — lévén szó most ennek a két irodalomnak a kapcsolatairól — feltételezi e hatás útjainak pontos nyomon követését, művészi eszközeinek s lehetőségeinek számbavételét, a felhasználás szándékainak és a valószínűs érintkező pontoknak a feltárását. Ilyen nagyobb igényű szintézis kimunkálását egyengeti Cornelia Ene-Filipescu és Natalia Protopopescu bibliográfiája, amely Gogol műveinek romániai elterjedését követi nyomon. Ha valakinek kétségei lennének az iránt, hogy Gogol *Köpenyéből* nemcsak az utána következő orosz írók léptek ki — ahogy Dosztojevskij megállapította —, hanem jó néhány román alkotó is, annak különösen hasznos e könyvecske kézbevétele.

Egyébként azt is világosan példázza, hogy a nemzeti irodalmak kölcsönhatásai, a látó szemek elől sokszor megbúvó szellemi áramlások gyakori találkozásai nem hozhatók napvilágra az olyan aprólékosnak tűnő bibliográfiák nélkül, amelyek együtt-

tal arra is alkalmasak, hogy ébresztgessék ennek a sokszor közönnyel övezett műfajnak eléggé nem becsülhető hivatástudatát.

CSATÁRI DÁNIELNÉ

Tchékhov en Roumanie. 1895—1960. Bibliographie Littéraire Sélective. Éd. de l'Académie de la République Populaire Roumaine. Bucarest, 1960. 129.

Az irodalmi kapcsolatkutatás vagy összehasonlító módszer nem nélkülözheti a bibliográfiai összeállítások szolgálatait. Segtségükkel nemcsak az mérhető le, hogy az egyetemes emberi kultúra egy-egy kiemelkedő képviselője milyen időszakokban gyakorolt hatást valamely ország nemzeti irodalmára, — nem függetlenül persze a haladás és maradáság híveinek mindenkor erőviszonyaitól, a történelmi korszakok kedvező vagy kedvezőtlen körülményeitől —, hanem a pusztá adatfelsorolásból az is kiolvasható, milyen nemzeti erők porhanyósították az egyetemes jellegű eszmék befogadása előtt hazai valóságuk talaját.

A *Csehov Romániában* című bibliográfia, amelyet George Baiculescu főszerkesztő, Alexandru s Angela Duța, a magyar vonatkozású összeállításairól nálunk már ismert Dorothea Sasu-Timerman állítottak össze, és Tatiana Nicolescu előszava vezet be, eleget tesz az említett feladatnak.

Adataiból egyrészt kiderül, hogy Csehov műveit azon szellemi-politikai áramlatok hatása alatt kezdték el fordítani és népszerűsíteni Romániában, amelyek a leg hamarabb értették meg, hogy Csehov mosolyán a melankólia hagy nyomot, iróniája közel áll a keserűséghez, írásaiban a nevetségest nem választja el szakadék a tragikustól, és hogy nevetése könnyeken keresztül tör át. Másrészt az is kitűnik, hogy a Csehov-művek iránti érdeklődés olyankor szökkent magasba, amikor a társadalmi igazságtalanságok által kiváltott könnyek letörlésére vállalkozó hazai erők pályája is felfelé ívelt. A román társadalom vonatkozó korszakainak megrajzolása nélkül, a pusztá bibliográfiai felsorolásból is egyértelműen kitűnik, hogy az 1904—1905-ös években több Csehov-művet fordítottak le románra, mint a két világháború közötti egész korszakban.

Ha Catherine Mansfield Csehovot élete egy részének tekintette, ha J. Galsworthy és G. B. Shaw nem titkolta, hogy tanultak egyet s mászt tőle, úgy a haladó román irodalom és közgondolkodás ennél lényegesen többet köszönhet Csehovnak. Alig-alig sugalmazott konklúziót s szinte a sorok közé rejtett érzelmeit megértve döbbenhetett rá arra, hogy Csehov az ő vágyait

fejezte ki, és ez a magyarázata annak, hogy a Csehov művek első, az újdonság erejével ható romániai megjelenése után kap helyet hazai irodalmuk lapjain az a hősies tulajdonságoktól mentes hősekkel benépesített világ, amelyet Csehov oly nagy erővel ábrázolt.

Hogy ez így történt, abban az oroszországi és romániai viszonyok sok hasonlósága is szerepet játszhatott. Ennek bizonyítására azonban már csak a bibliográfiai összeállítást is felhasználó monografikus feldolgozás vállalkozhat.

CSATÁRI DÁNIELNÉ

Olga Smoljan: Friedrich Maximilian Klinger. Weimar, 1962. Arion Verl. 243.

A polgári irodalomtörténet Klingerrel kapcsolatos felfogását egészen napjainkig Hettnernek az az állítása határozta meg, hogy Klinger „csak tobzódó, céltalan erőérzet esztelen, kérkedő mutogatásával tűnik ki”, „műveiből hiányzik a klasszikus ábrázolókézség” s „nincs tekintettel a művészi kompozíció követelményeire”, ezért „voltaképpen nem is nevezhető költőnek”. Ez az irodalomtörténetírás Klingernek csak ifjúkori, mély benyomást keltő, bár néha valóban mérvéktelen erőtudatot sugárzó műveit tárgyalta — többnyire csak nyelvi, szerkezeti szempontok szerint —, míg a költő későbbi alkotásait „klasszicitás” és művészi átérés hiányának ürügyén egyszerűen figyelmen kívül hagyták.

A marxista kutatás biztosította először a költő számára a méltó helyet, amely őt a német nemzeti irodalomban valójában megilleti. Paul Reimann és Hans Jürgen Geerdts tanulmányaikban elsősorban Klingernek Oroszországba való áttelepülése utáni politikai — filozófiai regényeit veték vizsgálat alá, s kiemelték azok kitűnő társadalomkritikai tartalmát, amelyről eddig a polgári kritika hallgatott. A leningrádi germanista, Olga Smoljan első ízben ad marxista szempontból történő átfogó ábrázolást Klinger személyéről és életművéről, s ezzel utat nyit egy, a polgári társadalom által teljesen ignorált irodalmi örökség feltáráshoz.

Smoljan előljáróban vázolja a Sturm und Drang mozgalmat, ám ez a bevezető távolról sem egységes, általánosságokban mozog és eléggé felszínes ahhoz, hogy az olvasót a különleges irodalmi és esztétikai problematikával megismertesse. Heinz Stolpe, Edith Braemer és Hans Mayer legújabb kutatásait egyáltalán nem veszi tekintetbe.

A szerző Klinger személyének és életművének ábrázolását két élettörténeti szakaszra osztja: 1. Klinger Németország-

ban (1752—1758) és Oroszországban (1780—1831). Mindkét részt egy-egy életrajzi fejezet előzi meg. A Németországban keletkezett, korai drámák közül ötnak részletes analízist találjuk (*Otto, Das leidende Weib, Die Zwillinge, Sturm und Drang és Stülpo und seine Kinder.*)

A monográfia Klinger oroszországi életével és működésével foglalkozó részei különösen gazdagok. A szerző itt módot talál rá, hogy a moszkvai, leningrádi és tartui, dorpati, valamint Klinger saját könyvtárából származó, addig még fel nem tárt forrástanyagot kiértékelje, s az irodalomtudomány számára hozzáférhetővé tegye. Rendőri jelentések, Klinger által vezetett intézmények időszaki közleményei, hivatalos iratok, Klingerről írt és Klinger írta levelek, valamint kortársaknak a költőt és korát ábrázoló írásai alapján Smoljan mély benyomást keltő képet fest Klinger személyéről, körülményeiről, hivatali tevékenységéről, az orosz értelmiséghez, az orosz felvilágosodáshoz és általában Oroszországhoz és az orosz néphez való viszonyáról. Eközben szertefoszlat egy csomó polgári eredetű mendemondát, s új betekintést nyújt a költő oroszországi életébe és működésébe.

A szerző meggyőzően mutat rá, hogy a látszat ellenére nincs ellentmondás az író és a politikus Klinger között. Klingert mint az apród- és kadéthatdest fejt és a tartui (dorpati) iskolakörzet kurátorát munkájában Rousseau nevelési elvei vezették. Harcolt a tartui egyetemen német professzorainak és hallgatóinak nacionalista gögje ellen, először hívott meg orosz előadókat ezekbe az oktatási intézményekbe, s szembefordult mindenféle egyházi befolyással és vallási miszticizmussal. Mikor Sándor cárral liberalizmusa politikai reakciójává változott, kezdetét vette Klinger rágalmozása is. Megbélyegezték mint ateistát, mint jakobinust, és felmentették hivatali tisztségei alól. Ebből az időből származik a Klinger elleni nagyszámú vádaskodás is, amelyeket a polgári irodalomkutatás egészen a legutóbbi időkig ellenőrzés nélkül átvett. Kapcsolatai a dekabristákkal szintén szorosabbak voltak, mint ahogy azt eddig feltételezték. Klinger több későbbi dekabristával, akiket, mint őt magát is, jakobinusoknak neveztek, személyes összeköttetésben állt. Végül elutasítja Smoljan azt a máig megcáfolatlan hazugságot is, hogy Klinger maga indítványozta volna írásainak betiltását. Klingernek elkeseredett harcot kellett a cári cenzúrával vívnia, s kénytelen volt számos, a hatóságokat megkerülő fortélyhoz folyamodni, hogy művei a közönséghez eljuthassanak. Mióta Oroszországban élt, írásai névtelenül

jelentek meg, művein a kiadó álnéven szerepelt, s a kiadás helye hamis volt, hogy mind a német, mind az orosz cenzúrát tévútra vezesse.

Bármennyire nagy érdemeket szerzett Olga Smoljan, mégsem érthetünk egyet azzal a töredékes jellegű tárgyalási móddal, ahogyan a költő e második periódusbeli alkotásait ismerteti. Teljesen figyelmen kívül hagyja Klinger késői drámáit, holott itt az „antikizáló” drámák, az *Aristodemos* és a *Damokles* önként kínálkoztak volna elemzésre. Ebben a drámában jut el Klinger először odáig, hogy a vallás lényegéről és a klérus funkciójáról szerzett saját felismeréseit általánosítsa, és egyértelműen materialista nézeteket képviseljen.

Az 1790-es években alkotta meg Klinger kilenc regényből álló politikai-filozófiai regényciklusát. Ezzel belefogott a nagy kísérletbe, hogy korának társadalmát, annak minden ellentmondásával átfigyja, az emberi élet jelenségeinek összefüggését és kölcsönös feltételhez kötöttségét kimutassa, s föltárja a történelem mozgató erőt. Smoljan behatóan foglalkozik a Faust-regénnyel s annak gondolat tartalmával. A *Faust* és a *Geschichte eines Deutschen* című regényekben a német irodalomban először jelenik meg a kérdés, hogyan tudna úrrá lenni a társadalmilag aktív hős a feudális, abszolutisztikus viszonyokon.

A tanulmány nem vizsgálja a ciklus többi regényét. Ennek következtében a szerző elmulasztja azt a lehetőséget, hogy a költő világnézetét, társadalmi és erkölcsi nézeteit kidolgozza. Klinger a feudalizmus diktatorikus politikai és erkölcsi igája alól való felszabadítást főként kiemelkedő személyiségek egyéni feladatának tekintette. Hősei túlbecsülik a „felvilágosult” fejedelmek az udvari nemesség önző érdekeivel szembeszegülő erejét és lehetőségeit. A németországi viszonyok kemény realitása láttára a *Geschichte eines Deutschen*-ban váltja fel csupán nevelő szándékú optimizmusát a felismerés, hogy erőszak alkalmazása a néptömegek megmozgatása nélkül nem képes az egyén a feudális állapot bajait az általa helyesnek tartott polgári értelemben megváltoztatni.

A monográfia befejező része Klinger öregkori művének, a *Betrachtungen und Gedanken*-nek (1803—1805) az elemzéséből áll. Ez a munka máig ki nem merített gazdagsággal tartalmaz társadalom- és valláskritikai, ismeretelméleti és esztétikai nézeteket. Bírálja a német viszonyokat, szól a francia forradalomhoz való viszonyáról, s hangot ad ateista meggyőződésének.

A felsorolt hiányosságok ellenére Smoljan munkája nyereség az irodalomtörténet

számára: a Klinger-képet megtisztítja a polgári kutatás torzításaitól, s a költő Klingert mint a német nép egyik legjelentősebb politikai íróját állítja elének.

KLAUS HAMMER

Richard Friedenthal: Goethe — Sein Leben und seine Zeit. München, 1963. R. Piper et Co. 772.

Goethéről, életéről, és koráról már a századforduló első évtizedeiben is nagy feladatot jelentett írni, de aki e témát napjainkban dolgozza fel, amikor a Goethe-filológia szinte a telítettség fokán áll — annak különös képességgel kell rendelkeznie. Friedenthal nem új ember a Goethe-filológia terén, mint esszéista, regényíró, költő, neve — ha nem is széles körben — ismert (St. Zweig baráti köréhez tartozó írói csoport tagja, Zweig szellemi hagyatékának gondozója). 1938-ban londoni emigrációja után a stockholmi Fischer-Verlagnál megjelent *Neue Rundschau* szerkesztette, és a PEN-Klub általa alakított német csoportjának vezetőjeként kiemelkedő szerepe volt. Mind e tevékenykedése, mind az az érdekes családi kapcsolata, mely közvetlen Goethehez vezet vissza családfáját, és amelyet érdekesen vázol könyvének utószavában — szinte predesztinálják művének megírására. Rendkívül érdekesek kapcsolatai az Insel Verlaggal. E neves kiadó alapítójának, Anton Kippenbergnek híres Goethe-gyűjteménye és annak katalógusa legértékesebb kalauza lett a szinte felmérhetetlen Goethe-irodalomban.

Úgy érezzük, hogy az író utószavában családi vonatkozása és más egyéb körülményeinek vázolásával igyekszik motiválni könyvének alaphangját, témaválasztását — és ezt még azzal is bizonyítja, hogy vannak időszakok, amikor Goethe közel, majd máskor — inter arma silent Musae — távol van tőlünk, mint amikor a II. Világháború idején értékes gyűjteményének elvesztése éppen a költő távolságát jelentette részére. Ily értelemben egyet is értünk a szerzővel. De abban már nem, hogy a Goethe-filológia nem minden korban virágzott, mert az ma is virágzik, sőt egyre jobban — és virágzott a múltban is. Ha Hans Pyritz füzetekben folyamatosan megjelenő Goethe-bibliográfiájának anyagát lapozzuk, megállapíthatjuk, hogy Heinrich Döring: *J. W. von Goethe's Leben* (Weimar) c., 1828-ban megjelent műve után 1956-ig nem kevesebb mint 93 nagy összefoglaló életrajz jelent meg Goethéről. Az azóta eltelt 135 év alatt százon felül van az életrajzok száma,

éppen Friedenthal könyvével egy időben jelent meg az USA detroiti egyetemi kiadójánál két hatalmas kötetben egy újabb mű (K. R. Eissler: *Goethe. A Psychoanalytic Study 1775–1786*. Vol. I–II. S. 2074) mint egyik terjedelmes bizonyítéka az egyre nem lankadó érdeklődésnek Goethe személye és élete iránt.

Friedenthal az utószóban mintegy programot adott szempontjairól, szemlélődéséről, a weimari korszakról, amely szerinte brutalitásokkal volt tele, és semmi köze sem volt az aranykorhoz. Goethét, az embert sarkalatos ellentéteivel kell szemlélni, nem mint olimposzi aggastyánt, hanem a testét és lelkét kell megérteni, mert aki görcsösen ragaszkodik a tökélethez, az nem juthat sem személye, sem művei közelébe. Könyvében, úgy mond, a jelentős forrástanulmányok mellett jelentős élettapasztalat is van, ami nem jelenti Goethe életének és személyének, a varázslattól való megfosztását, mert Hugo von Hofmannsthal egyik megállapítása szerint „a nagyokkal és éppen Goethevel szemben egy emberibb, szabadabb férfias hangot, a mesterkélttség nélküli tisztelet és bizalom hangját kell alkalmazni”, és ez olyan feladatot megoldására vezet, amelyre minden generációnak vállalkoznia kell.

A könyv létrejöttének ténye azonban nem csak a belső lelki emóciókból és a családi tradícióból fakadt. Friedenthal négy évvel ezelőtt angliai kiadójá, G. Weidenfeld megbízásából fogott hozzá könyve megírásához; eredeti célkitűzése az volt, hogy bestseller-recept szerint egy népszerű életrajzot adjon a nagy klasszikus költőről, mert ilyen jellegű Goethe-életrajz Emil Ludwig: *Goethe. Geschichte eines Menschen* című pathetikus és sokat gúnyolt 1920-ban megjelent műve óta nem jelent meg. (Ezt a művet Pyritz Bibliográfiája meg sem említi.) Friedenthal megragadva e lehetőséget, Goethe irodalmi alkotásainak elemzését figyelmen kívül hagyva (erről már mások eleget írtak) sikeresen teljesítette feladatát, a költészetet a „valóságtól” elválasztva alkotta meg művét. Ez a módszer és Goethe személyének sokszor módszereiben személyeskedésnek tűnő tárgyalása a Goethe-tisztelők és a klasszikus tradíciókat tisztelő és őrző hivatások és nem hivatások irodalmárok táborában óriási felzúdulást keltett, és Friedenthal könyvét és módszereit „szentségtörésnek” vették: a nyugat-németországi *Die Welt* és a *Der Spiegel* hasábjain hosszú hónapokon át levelek áradatában fejezték ki rosszallásukat.

A vitában azonban elismerő hangok is hallatszottak. Nem kisebb tekintély, mint Walter Jens tübingeni germanista, a *Die*

Welben Friedenthal szemléletét, előadás-módját örömmel üdvözlő, és a múlt ábrázolásaival szemben „felszabadító tettek” tartja. A könyv a kiadó véleménye szerint hézagpótló. Ez nem áll fenn, mert Goethe életének ábrázolása a kor mozgalmas eseményeiben ágyazva a már említett Emil Ludwig könyvén kívül még megtalálható Barker Farley: *A Study of Goethe*. Oxford 1942.

Ennek 1947-es londoni kiadását említí forrásaiban Hippolyte Loiseau: *Goethe, L'homme, l'écrivain, le penseur*, Paris, 1943. műveiben, ahol az első szerző Goethe személyének társadalmi vonatkozásait tagadja meg, az utóbbi hasonló személyi intimitásokat közöl és Goethe alakját holmi weimari nyárspolgárnak tünteti fel. Ezt a metódust alkalmazza programszerűen Friedenthal és mind azt, ami Goethénél, az embernél, a költőnél negatívum, rendre felsorolja. Szerinte a korszak, melyben él rideg, kíméletlen, Weimar sárfészek, a költő őseit szegényelő parvenü, ismert versében említett vidám természete (*Froh-natur*), melyet anyjától örökölt volna, fikció, mert egyáltalában nem volt vidám természet, számító, száraz és rideg jellem, a habitusát illetően, fiatal korában testi aránytalanságokkal, öreg korában elhízva és így tovább halad Friedenthal a 772 oldal végéig. Ez az ábrázolási mód, ha nem is mindig az igazságnak megfelelő, de mégis következetes és a maga program-szerűségében szinte imponáló. Persze azt, hogy Goethe és kora mit hozott magával az előző korszakból és mit nyújtott az őt követőnek, hiába keresnénk Friedenthal könyvében, mert tagadhatatlan tény, hogy ha ez a kor és emberei nem voltak az egyéni hibáktól mentesek, mégis a kor sok pozitív tulajdonságot mutatott egyéniségeivel és társadalmával és Weimar klasszikus hagyományai még napjainkban is tevékeny hatóerőnek bizonyulnak.

Ha Friedenthal könyvének a filológiai igényekről teljesen lemondunk elsősorban a változatos, friss elbeszélő stílus az, ami a könyv első értéke. Viszont a szakembert, ha nem is a középiskolai tanárok ortodoxiájával van felruházva, feltétlenül zavarja a könyvben sűrűn előforduló idézetek lábjegyzeteinek hiánya és önkéntelenül az az érzése, hogy a citátumok valódisága ingoványos talajon mozog. A megadott irodalom válogatásában az általánosan közzismert műveken kívül az újabb Goethe-filológiából vajmi keveset tartalmaz. A bibliográfiai utalások Goethe életének egyes korszakaira nincsenek összhangban a könyv megadott fejezeteivel, illetőleg lényegesen terjedelmesebb és így szükségtelen volt a bibliográfia taglalása. Ugyancsak kevésbé

szerencsés Goethe életének időrendi táblázatos felsorolása, amelyet a könyv jelle-génél fogva is szükségtelennek tartunk.

Mindent összevetve még csak annyit jegyezhetünk meg, hogy Friedenthal Goethe-életrajza, a tudományos igények-től eltekintve a maga nemében érdekes olvasmány — azonban inkább esszék sorai-nak sokszor laza kapcsolata, mely műfaj Friedenthal tehetségének a legmegfelelőbb, és egyik eklatáns bizonyítéka annak, hogy Goethe és Weimar napjainkban, de minden-kor milyen elevenen foglalkoztatja az írók és olvasók széles táborát.

GYÖRGY JÓZSEF

Słownik Języka Adama Mickiewicza, Tom I. (A-C) Wrocław — Warszawa — Kraków, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich. WPAN. 1962. Redaktor tomu Konrad Górski, 1—656.

A szerző a világon s főleg a szocialista országokban nagy lendülettel folyó szótári munkák közt is jelentékeny termésnek számít a Mickiewicz-szótár első kötete. Minthogy az írói szótárak műfaji sajátosságai még nem kristályosodtak ki úgy, mint más, nagyobb hagyománnyal bíró szótári fajtáké, a bevezető tanulmány (VII—XXVIII.) alapján az alábbiakban röviden ismertetem a szerkesztők fontosabb elvi és gyakorlati tételeit. „A szótárszerkesztés alapjai”-ban megjelölt tézisek szerint (XII.) a szótárak általában s így az írói szótár is sajátosan nyelvészeti munkák. Az írói szótár fő célja: mindazoknak a szavaknak a regisztrálása, amelyek az író életművében előfordulnak, mégpedig akár nyomtatva, akár kéziratban; továbbá feladata a szótárnak a szavak értelmezése, amennyire szükséges; feltüntetése azoknak a szóalakoknak, amelyek az író nyelvén előfordulnak (prózaí és költői szavak nincsenek elkülönítve).

Ezek az alapelvek bőséges vitára adnak alkalmat. Az írói szótárnak az egy nyelvű szótárak típusai közt is megvannak a maga sajátos vonásai.

A szótár szerkesztésének főbb irányelvei (IX—XXIII.):

1. A Mickiewicz-szótár is, miként a modern írói szótárak általában, célul tűzte ki, hogy minden szót számba vegyen, ami a költő életművében előfordul. (A szótár szerkesztője nemcsak a megjelent irodalmi műveket dolgozta fel, hanem a különböző folyóiratcikkek, továbbá levelek, jegyzetek, dedikációk stb. szóanyagát is.)

2. Ugyancsak célul tűzte ki a szerkesztő-ség, hogy a címszóként felvett szónak min-

den előfordulását figyelembe vegye. Ezt a csak helyesítható teljességi igényt azonban bizonyos körülmények, elsősorban a terjedelem korlátozottsága miatt eddig egyetlen írói szótár sem tudta megvalósítani. A Mickiewicz-szótár szerkesztőisége egy, a szükségyszerűség alapján többé-kevésbé igazolható eljárásmodot alkalmazott: azokat a szókat, amelyeknek előfordulási száma meghaladja a 300-at, nem sorakoztatja fel valamennyi előfordulásukban, csak válogatott idézeteket közöl. (Főleg persze formaszóknál — kötőszók, névmások, praepositiók stb. — kerül erre sor.) Valóban csupán indokolatlan növelése volna a szótár amúgy is hatalmas terjedelmének, ha olyan szóknak, mint pl. a Goethénél 13 000-szer felbukkanó *schön*, 9000 *klar* vagy a Juhász Gyulánál 15000-szer szereplő *a(az)* névelő, 6000 *és(s)* kötőszó minden egyes felbukkanása bekerülne a szócikkek példaanyagába. (Ezekre az adatokra nézve vö. Világirodalmi Figyelő 1958. 148; Magyar Nyelv 1963. 43.)

3. A szerkesztők megjelölik minden címszónak a szófajtáját és különböző toldalékos (flektált) alakjait. Ebből világos képet nyer a szótár használója nemcsak Mickiewicz grammatikájáról, hanem a XIX. sz. lengyel nyelvhasználatáról is.

4. A címszók értelmezési elve nem teljesen megnyugtató. A bevezető tanulmány szerint a szótár minden szónak megmagyarázza a jelentését, amennyire lehetséges, illetve szükséges (XII.). Ez a továbbiakban részletezett eljárás szerint (XVI.) annyit jelent, hogy azokat a szavakat, amelyeknek a jelentése a mai lengyel nyelvben megegyezik Mickiewicz nyelvhasználatával, nem értelmezi a szótár. Értelmezését adja viszont minden olyan szónak, amelynek több jelentése van, amelyik a mai lengyel nyelvben már nem használatos, illetve csak bizonyos nyelvtérleten ismeretes; értelmezi végül azokat a szókat is, amelyek Mickiewicz nyelvhasználatában ugyan csak egy jelentésben fordulnak elő, de a mai lengyel nyelvben, több jelentésben is használatosak. Ez a megkülönböztetés nehézkes, és nem is mindig pontosan alkalmazható. Azt hiszem, egységesebbé, könnyebben áttekinthetőbbé válik az írói szótár akkor, ha minden szónak megadja az értelmezését, mégpedig a költői nyelvhasználat szerinti értelmezését. (A mai köznyelvi használattól lényegesen eltérő változásokra esetleg külön is utalva.)

5. Mickiewicz rendkívül gazdag kifejezőkészlete a nyelv különböző rétegeiből, az irodalmi és köznyelvből tevődik össze, de számos egyéni nyelvjuttató eljárásból is. Mindezeknek felsorakoztatása lehetővé teszi Mickiewicz költői stílusának értéke-

lését, a mai és régi nyelvhasználat egybevetését s nem utolsósorban a költő nyelvtéremtő, alkotó művészetének tanulmányozását.

6. A Mickiewicz-szótár sajátos vonása, hogy minden szócikkben statisztikai számadatokat közöl. Mégpedig nemcsak a címszó összesített előfordulásairól, hanem a különböző nyelvtani formák előfordulási arányairól is. A statisztikai adatok összeállításában még arra is kiterjedt a szerkesztők gondossága, hogy a költő által idézett szövegek szavait külön is leltározzák. Ha pl. egy szó tizenkétszer fordul elő, de ebből kettő idézetben szerepel, akkor az összes előfordulást jelző indexszám után 2 c (= 2 citátum) jelzést is találunk. Ez az aprólékos statisztikázás kétségkívül jó szolgálatot tesz Mickiewicz stíluskutatóinak, de alig hiszem, hogy a ráfordított munka és idő arányban áll azzal az igen szűk körű kutató igényvel, amely hasznosítani tudja.

*

Természetesen Mickiewicz költői nyelvének és stílusának valamennyi kérdésére nem tud válaszolni a szótár. Nem, különösen mondattani vonatkozásban. Bár a kutató e téren is sok segítséget kaphat pl. a kötőszók különböző szintaktikai szerepét bemutató idézetekből. A szerkesztők hangsúlyozzák, hogy az írói szótár nem tekinthető a költői nyelv és stílus monografikus feldolgozásának. A szótárnak csak az a feladata, hogy megkönnyítse az ilyen irányú kutatásokat, megadja hozzá a konkrét, kész tényanyagot és összehasonlítási alapot biztosítson.

Nem érthetünk egyet azzal a felfogással, hogy az írói szótár általában s így persze a Mickiewicz-szótár is nem szolgál szélesebb körű társadalmi igényeket, csupán a filológia művelőinek nyújt forrásanyagot. Az írói szótár számos területen kínál segítő eligazítást nemcsak az illető író — adott esetben Mickiewicz — olvasóinak, hanem a nyelvművelés legkülönbözőbb rendű munkásai, főleg pedagógusok, szerkesztők, írók élhetnek vele. (Vö. Magyar Nyelvőr 1963. 415 kk.)

Az egyes szócikkek kidolgozásában a Mickiewicz-szótár szerkesztőisége az alábbi szempontokat követte:

1. A címszók ábécé rendbe sorakoznak. (A homonímák, több szófajtájú szók külön szócikkben, arab számmal jelölve szerepelnek.) A névszóknak szótári alapalakja (ragtalan alanyesete), az igéknek infinitívusa került a címszóba függetlenül attól, hogy az ilyen szóalak Mickiewicznél előfordul-e, vagy sem. (A mellékneveknek, számneveknek, névmásoknak hímnemű

egyes számú alakja szerepel címszóként.) A változatok közül a leggyakoribb, illetve a ma is használatos szóalak lesz címszó, de mellette a többi is feltüntetik.

2. A szófaji megjelölés után következnek azok a nyelvtani alakok, amelyekben a szó előfordul, mindenkor az író ortográfiája szerint. (De a címszót mai helyesírásban közlik.) Mindegyik szóalak után zárójelben fel van tüntetve az előfordulási szám.

3. A szavak értelmezésében nem törekednek a pontos meghatározásra, amikor megfelelő szinonima van, azzal értelmeznek. A magyar és jórészt a külföldi szótárírói gyakorlat is kerüli a szinonim szókkal való értelmezést, írói szótárban meg éppenséggel nem tarthatjuk helyénvalónak ezt az értelmezési módot, hiszen az írói szótár egyik alapvető feladata azoknak a finomabb árnyalatoknak a megállapítása, amelyek megmutatják a szó felhasználásának rugalmas lehetőségeit, a szójelentés struktúrájának sokszínű kiterjedésedését, hajlékonyságát. Ezt sokszor még körülírással is igen nehéz pontosan megjelölni. A kötésszókkal kapcsolatban a szótár megadja a szintaktikai szerepet, az indulatszóknak expresszív funkcióját jelöli meg. (Am a szótári részben az *ach* indulatszó minden minősítési jelzés nélkül szerepel.)

A címszó, különböző jelentéseit gondosan csoportosítja a szótár. Külön alcsoportba foglalja a szó átvitt értelmű előfordulásait.

4. A bevezető tanulmányban külön fejezet foglalkozik a frazeológiai kapcsolatokkal (XVIII.). Ezekre nézve az a szerkesztőség eljárása, hogy ha a címszó jelentése megmarad valamely szókapcsolatban, azt felsorolja a többi idézettel együtt. Azokat a szókapcsolatokat viszont, amelyekben a címszó jelentése megváltozik, külön pontba foglalja a szócikk végén. A költői képeket is a szókapcsolatok közé sorolja a szótár, de csak akkor magyarázza őket, ha konkrét értelmüket meg lehet adni.

5. A statisztikai szempontok miatt a frazeológiai egységeket annyi címszóban tüntetik fel, ahány szóból állnak. Ugyanígy két helyen szerepelnek a praepozíciós kifejezések is.

6. Az idézett szövegkörnyezet kiválasztása mindig nagy gond az írói szótár szerkesztésében. A Mickiewicz-szótár készítői helyeselték körültekintéssel arra törekedtek, hogy az idézett szöveg a) rövid legyen, b) világos legyen benne a címszó jelentése, c) lehetőleg értelmes mondat, illetve szókapcsolat legyen, d) megmutassa a szó stilisztikai funkcióját, e) a szövegben ne legyen változtatás (csönkítés). (Takarékossági okokból szükségszerűen olykor be kellett illeszteni a szó-

vegbe egy-egy zárójeles szót; a kihagyott szavak helyét ... jelzés mutatja), e) a költői idézetekben lehetőleg teljes verssorokat közölnek, f) az ismétlődő példákat csak egyszer közlik, de jelölik a többi előfordulási helyeket is, g) a példák időrendi sorrendben követik egymást, h) a költő idézte szövegeket is beiktatják a szótárba, de jelzik, hogy idézetként szerepelnek Mickiewicznél, i) a példaszövegeket az eredeti szöveg írásmódja szerint közlik, a verssorok kezdetét választó vonal is jelzi.

Ennek a tájékoztatónak nem célja, hogy a szótárszerkesztés minden apró részletét felölelje. Két sokat vitatott kérdésben azonban — azt hiszem — ismertetnem kell a szerkesztők álláspontját. A tulajdonnevek és idegen nyelvű idézetek feldolgozására gondolok. Csak helyeseltető, hogy mindkettő helyet kapott a Mickiewicz-szótárban, mint bármely más köznyelvi szó; hiszen ezek is az író nyelvi anyagához tartoznak, s mint Petőfivel kapcsolatban Juhász Gyula rámutatott, nem is közömbösek az írói életmű és életkép reális értékelésében. (Vö. Örökség 2 : 223.) A Mickiewicz-szótárban a nem közmert tulajdonnevek rövid magyarázatot kapnak (pl. személyneveknél közlik a fontosabb életrajzi adatokat). Az idegen nyelvű szövegeket úgy mutatja be a szótár, mint a lengyel példákat, azzal a különbséggel, hogy nyelvtani magyarázatot nem ad, csak megjelöli, milyen nyelvű a szöveg, és közli lengyel fordítását.

A szótár megjelent első kötete az a—é kezdetű címszókat foglalja magában. Árnyaliból arra következtethetünk, hogy az írói nyelv teljes feldolgozása legalább 7—8 kötetet tesz majd ki.

A kötet kiállítása imponálóan gondos és tetszetős, tipografizálása megfelelő. A szokottnál jóval nagyobb formátum nyilván meglehezti majd a többkötetes mű forgatását.

BENKŐ LÁSZLÓ

Joachim Kaiser: Grillparzers dramatischer Stil. München, 1961. Carl Hauser Verlag.

Ez a tanulmánykötet egy kiadványsorozat VII. kötete. A sorozat egy oly gondolatot és célt kíván valóra váltani, amely mellett, bár képviselték mások is régebben, leghatékonyabban K. Vossler és iskolája, újabban W. Kayser és esztétikai elváratai agítáltak. A „sprachliches Kunstwerk”, a mű mint nyelvi alkotás állt e csoport, ez irányzat érdeklődésének középpontjában. Vizsgálni azt, miképp valósul meg, ölt testet egy írói látomás, egy figura, egy lélektani folyamat a nyelvi anyagban. A maguk-

ban semleges nyelvi elemek mily fölhasználási modorral lesznek a valóság részeivé, való alakokká, a valóságos történeteknél valóságosabb történetek alkotóelemeivé, felidézőivé; s tovább: e figurák, történetek és helyzetek miképp lesznek egy írói, emberi magatartás revelálóivá, egyéni stílussá. A sorozat e hetedik, hibátlan, németesen precíz filológiai apparátussal ellátott kötete Grillparzer drámáinak nyelvét, stílusát teszi e szempontból vizsgálat tárgyává. Szerzője azonban kibővíti a Vossler-féle eljárásmodot, s nemcsak a szorosabban vett nyelvi elemeket vonta figyelem körébe, hanem a dráma egyéb hagyományos stíluseszközeit is; hogyan használja fel pl. a „félre”-féle megoldást, a monológot, a dialógot, az epizód jelenetet, az informatív jelenetet, az időváltást: a jelent s a múltat az elbeszélésében, a dikció félbeszakítását, a blankvers szabályos menetének megtörését, megzavarását, és így tovább.

Eredményei szépek, megbízhatók és szolidak. Igaz, nagyrészt csak pszichológiai részeredmények. Összefoglalójában maga is arra a megállapításra jut, hogy vizsgálódásaival nem alkotott új képet a nagy drámaíróról, hanem csak elmélyítette, hitelesítette, dokumentálta a modern stílelemzés érveivel az írói alkatáról, az emberi egyéniségről általában eddig is elfogadott rajzot. S valóban így is van. A modern *Medea* írójának klasszikus fegyelme, erős művészi tudatossága és mesterségbeli fölénye, bensőséges és mély költőisége igazolattal itt. S ugyanakkor olthatatlan vágyakozása és folyvást sarkalló erkölcsi kötelességérzete is etikai tényeknek számító értékek teremtesére s ami több: a dolgok etikai-esztétikai értékrendjének kialakítására és e rend megtartására, megőrzésére. De ugyanakkor szemléletes igazolást nyer Grillparzer mélyen rejlő romantikus nyugtalansága és gyógyíthatatlan melankóliájú bánata s az a szívében bujkáló, soha nem múló kétség és bizonytalanság, mely ellen hite, elhivatottságának tudata, művésze érdekében naponta meg kellett küzdenie; az a vívódás, az a küzdelem tehát, amely a *Hamlet* egyik legkiválóbb XIX. századi értőjévé avatta őt, s amely oly megrendítően nyilatkozik a *Der alte Spielmann*-ban; az, amely a két világ, a klasszika s a romantika határán álló figurák egyik legpregnansabbjává s legvonzóbbjává teszi. Ezt a Grillparzert, aki örökké belső izzásban élő nagy tragikánkat, Jászai Marit oly ellenállhatatlan varázssal vonta magához, nálunk alig ismerik. Németh Lászlónál, Halász Gábornál, Keresztury Dezsőnél villan föl egyéniségének ez a döntő jellegzetessége, de már Szerb Antal pl. sápadt

epigonnak könyveli el. Érdeme Kaiser könyvének az is, hogy, bár a modern lélektan fogalmai gyakran kerülnek nála elő, távol tartja magát a Nyugaton dívó pszichanalitikus-freudista s más efféle lélekelemző hisztériáktól.

Mindez azonban nem feledtetheti el a kötetnek, illetőleg magának a módszernek is egy alapvető problémáját: előmunkát egy jövőendő értelmezéshez vagy igazolása egy már meglevő értelmezésnek. Leíró, részletelemző s — konstatáló módszer ez, összefüggések föltárása, fejlődéstörténeti értelmezésre kevésbé alkalmas s még kevésbé arra, hogy egyes művek vagy éppen egész életművek társadalmi, társadalomtörténeti fogantatását, szerepét és jelentőségét megragadja, föltárja. Tulajdonképpen csak segédeszköz az erre alkalmas módszerek szolgálatában. Igaz, viszont: nélkülözhetetlen segédeszköz, s ennyiben alkalom a figyelmeztetésre számunkra, akiknek irodalomtörténetírásában viszont éppen a szöveget semmibe vevő deduktív módszerek hatalmasodtak el ijesztően, s akiknél a mű megértéséhez elengedhetetlen írói személyiségrajz, pszichológiai ábrázolás olyan fehér holló, melyet a csupán szavakat értő, duodecim kritikusok még ma is gyakran üldözőbe vesznek.

N. g. B.

Jean Bruneau: Les débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831—1845. Paris, 1962. Libr. Armand Colin 635.

A híres írók, az agyonírt témák nem mindig a legjobban és tökéletesen föltárt kutatási területek. Bizonyos esetekben meglepetésnek hat az irodalomkritika által többé-kevésbé megrajzolt és elfogadott kép lényeges megváltoztatása. Minden generációban akadnak vállalkozók, akik a halomnyi szakirodalmat kiaknázva és félretéve hozzálátnak a porosodó írói kéziratok sok izgalmat ígérő tanulmányozásához. Vissza a kéziratokhoz! — a kiadatokhoz és a kiadatlanokhoz, ez lehetett a mottója a jelen Flaubert-monográfia szerzőjének, akárcsak a folyóiratunkban már bemutatott Balzac-monográfiák íróinak. S ezzel az új eredményekre törő, önállóságra valló, felelősségteljes kutatási iránnyal teljes mértékben egyetértünk.

Az a módszertani szempont is helyeselhet, hogy a szerző kevesebbet markolt, külön könyvet írt Flaubert művészi érése — teljességében eddig nem vizsgált — első korszakáról, a realista regényíró filozófiai, esztétikai koncepciójának kialakulásáról. Ez a föltáró munka az egész flauberti mű megértése és értékelése szemszögéből.

rendkívüli jelentőségű. A három ciklus (cycle historique, philosophique, autobiographique) tárgyalásával párhuzamosan J. Bruneau aprólékos elemzése alá vette az író életében meg nem jelent s részben máig kiadatlan vagy megjelent munkák kéziratát, töredékeket, változatokat, piszkozatokat, jegyzeteket, drámakísérleteket, vázlatokat, irodalmi kritikákat és leveleket stb. Könyvének első részében az ifjúkori írásokkal foglalkozik, a kezdeti (1831) próbálkozásoktól e korszak utolsó és legjelentősebb alkotásáig, a *Novembre*-ig (1842). A *Mort du Duc de Guise* romantikus opuszkulától (1835) és a *Memoires d'un Fou* (1838) szélsőséges szubjektívizmusától a nagyregényekig vezető út első állomása a *Novembre*, amelyben már szembevetődik a regényírói eszközök tudatos átalakításának és az írói látásmód módosulásának folyamata. Erősen történeti igényű elemzéseivel a szerző nemcsak kiegészítette, hanem helyesbítette is azt a képet, amelyet az irodalomkritika eddig festett Flaubert ifjúkori éveiről. Ezzel együtt meghatározta és számbavette a fiatalkori autográf kéziratokat és azokat pontos bibliográfiai dokumentációval a kutatás rendelkezésére bocsátotta.

Flaubert irodalom-esztétikai koncepciójának kialakulását, mely folyamat a *Novembre*-ig tartó korszakban nyomonkövethető, a szerző könyv második részében, az első jellegzetes flaubert-i mű megszületésével összefüggésben, az *Education sentimentale* (version 1345) elmélyült elemzésével párhuzamosan vizsgálja. Ez a mű valóban döntő fontosságú, mert lehetőséget ad annak a lélektani és filozófiai (Spinoza- és Goethe-hatás) krízisnek a vizsgálatára, amely fordulóponthoz vezet a fiatal romantikusból kritikai realistává növő regényíró életszemléletében és művészi felfogásában. Ezekben az években (1842–45) kristályosodik ki a flaubert-i társadalomboncoló módszer s az író esztetikájának két jellegzetes vonása: „l'importance du style et l'impersonnalité” (l'idée du Beau et Vrai). Az új drámai regénytípusnak ebben a kísérleti változatában együtt vannak Flaubertnek a regényírást megújító művészi eszközei (narration, description, dialogue, analyse), megnyilatkozniuk elvei (l'unité et l'harmonie de l'oeuvre, la religion de l'art, panthéisme, scepticisme...). De ez még mindig a nagy regényíró készülődésének kritikusi időszak.

1843–45-ben Balzac, F. Soulié, E. Sue, J. Sandeau, George Sand, Charles de Bernard, A. Dumas regényei, neves és immár híres szerzők munkái jelennek meg. Croisset-i magányában ekkor születik meg Flaubert műve, amely megújítja az elter-

jedt műfajt, a regényírás művészi elveit és technikáját. De az önmagával szemben szigorú szerző nem adja ki az „első” *Education sentimentale*-t, s forradalmi újítása csak egy évtized múlva, a *Madame Bovary* megjelenésekor (1856–57) válik ismertté és egyszeriben híressé.

Nehéz feladat interpretálni egy világhírűvé vált író zsenjeit a későbbi remekművek fényében. A monográfia szerzője tudatosan tartózkodik a visszavetítés megtevésztől csapdától, s azáltal, hogy organikus fejlődésében szemléli a flaubert-i koncepció kibontakozását, meg tudja tartani az arányokat és megnyugtatónak látszó eredményeket ér el. A harmadik részben kitekint a következő nagy művekre. Elemzéseiben rámutat bizonyos régi szálak, életrajzi emlékek, motívumok továbbélésére, új változatok kidolgozására, a korai írások és a nagy regények (*La Tentation de Saint Antoine*, *Salammbo*, *Madame Bovary*, *Education sentimentale* 1869., *Bouvard et Pécuchet* stb.) összefüggéseire. Társadalmi és történeti vonatkozásban J. Bruneau a Lajos Fülöp korabeli eseményekre, a múlt század harmincas és negyvenes éveire helyezi a hangsúlyt, ahonnan Flaubert dokumentumanyaga elsősorban táplálkozik. Súlyt helyez az író levelezésének tanúbizonyságára is.

A könyvhöz csatolt bibliográfia (585–621) különös figyelmet érdemel, mert a tárggyal kapcsolatos és a múlt század közepétől összegezett irodalom az utóbbi évtizedek nemzetközi szakirodalmát is tartalmazza.

HOFF LAJOS

Borge Gedso Madsen: Strindberg's naturalistic theatre. Seattle University of Washington, 1962. 192.

A kaliforniai egyetem skandináv docensének ez a műve (amely saját bevallása szerint javarészen doktori disszertációjának anyagán alapszik) Strindberg drámaírói tevékenységének 1880-tól az 1890-es évek elejéig terjedő szakaszát tárgyalja, vagyis azt az időszakot, amikor a legerősebb szálak kötődtek a nagy svéd író a francia naturalizmushoz. A bevezetőben részletesen szól Strindberg francia nyelvtudásáról, a francia naturalizmus elmélete és nagy alkotásai iránt érzett csodálatáról, megemlíti többszöri franciaországi tartózkodását és itt kialakított személyes kapcsolatát. Az első fejezetben behatóan vizsgálja a francia naturalizmus, közelebbről a naturalista dráma elméletét, elsősorban Zola erre vonatkozó tételeinek elemzése útján. Ezután bemutatja, hogyan érvényesül Zolának a naturalista drámával kap-

csolatos alapelve („faire vrai, faire grand, faire simple”) és a naturalizmus számos jellegzetes vonása Strindberg három nagy naturalista drámájában, vagyis *Az apa* (Fadren), *Júlia kisasszony* (Fröken Julie) és *A hűtelezők* (Fordringsägare) című színpadi műveiben. E művek nemcsak önmagukban véve vagy a szerző pályaképének megrajzolása szempontjából jelentősek, hanem azért is, mert ezek — Madsen szerint — a korabeli naturalista dráma csúcspontjai, tudniillik még az irányzat legkiválóbb francia képviselőinek, sőt magának Zolának sem sikerült dramaturgiai teóriájakat a gyakorlatban kiemelkedő mű formájában valóra váltani. Ugyanakkor Strindberg nem alkalmazta gépielen a naturalista írásművek séméit, sokkal intellektuálisabb, pszichológiai rajzai szempontjából is modernebb, mint regényíró kortársai. Ez zavarhatta Zolát is, mikor *Az apáról* írt kritikái levelében őszinte elismerése mellett kifejezi bizonyos fokú idegenkedését és értetlenségét is.

Madsen meggyőző elemzéssel bizonyítja be, hogy Strindbergnek tulajdonképpen a *Júlia kisasszony* az egyetlen olyan darabja, amely minden tekintetben megfelel a naturalista dráma Zola támasztotta követelményeinek. Ugyanakkor azonban mindegyik darabjában a drámaíráis mesterének mutatkozik: egyszerű, dinamikus, jól tud koncentrálni bizonyos szálakat. A valóság naturalisztikusan realista ábrázolásában sem akad párja. Vonatkozik mindez arra a hat egyfelvonására is, melyekről Madsen végezetül szól.

Madsen sikeresen alkalmazza művében az összehasonlító irodalomtudomány vizsgálati módszereit. Így könyve tulajdonképpen komplex összehasonlító elemzés, melynek három fő vonala a következőben foglalható össze: a francia naturalizmus főbb sajátosságainak összehasonlító jellegű vizsgálata; Strindbergnek és műveinek viszonya a francia naturalizmus elméletéhez és gyakorlatához; végül Strindberg naturalista színpadi műveinek egymáshoz viszonya. Emellett azonban még sok egyéb komparatistikai részletmegfigyelés gazdagítja a könyvet — érzésünk szerint nem egyszer fölöslegesen. A szerző ugyanis belesett az ilyen jellegű tanulmányok fő csapdájába, azaz gyakran mellékvágányra futnak észrevételei, indokolatlan párhuzamokat fejtetget. Ez azonban távolról sem jellemző a könyv egészére, hiszen a mű alapjában véve sikeresen tesz eleget az érdekes és fontos feladatnak: Strindberg és a naturalista dráma viszonya tisztázásának. A könyv külön értéke a gazdag bibliográfia.

BISZTRAY GYÖRGY

D. W. Jefferson: Henry James and the Modern Reader. Edinburgh and London, 1964. Oliver and Boyd, 240.

Az angol — amerikai könyvkiadást és irodalomtörténetet néhány író növekvő intenzitással foglalkoztatja az utolsó másfél évtizedben. Közülük egyedül Henry Jamesről mondhatjuk el, hogy Magyarországon úgyszólván ismeretlen. A James-családból elsősorban Henry öccsét, William Jamest, a pragmatista filozófust ismerjük, Henry Jamest, a pszichológiai regény amerikai előfutárát alig. Amikor 1916-ban meghalt, hivatalosan elismert író volt, de alig olvasták. A tízes és húszas években megjelent róla számos cikk és néhány monográfia; a harmincas évek második felétől kezdve egyre több, a negyvenes évek óta monográfiák szinte évente jelennek meg róla (néha kettő is), s alig van olyan angol amerikai filológiai folyóiratszám, amelyben ne boncolgatnák írásművészetét. A James-irodalom áradata csak Joyce-éval mérhető össze; talán még nagyobb is.

Az irodalomtörténeteszek bizonyos fokú csődjét mutatja, hogy számos részletadat felderítése ellenére a leglényegesebb kérdéseket megoldó, véglegesnek ható válaszig nem sikerült értékelésében eljutniuk.

Írói nagyságának mértéke még nem alakult ki, csak ténye kétségtelen. A feltétlen csodálat évei után 1963-ban jelent meg Maxwell Geismar bálványromboló monográfiája: *Henry James and the Jacobites* (1964-ben Angliában is megjelent *Henry James and His Cult* címen), amely óriási vihart keltett irodalmár körökben. Írója túlságosan szellemes eredetiséggel bizonyítja, hogy Henry James emberi fogyatékosságai műveinek hatóderejét is csökkentik. James védelmében Willard Thorp professzor (The New York Times Book Review, 1963. okt. 6.) éppen a művekkel érvel: az Egyesült Államokban 57 James-mű szerepel a vásárolt könyvek listáján, hatalmas példányszámban, legtöbb olcsó kiadásban. Thorp érve nem egészen helytálló, mert Henry James „kötelező olvasmány” volta miatt jelenik meg számos műve olcsó kiadásban; a kapható művek száma nem feltétlenül jelenti, hogy széles körben népszerű író. Henry James irodalmi hagyatékát Anglia őrzi és gondozza hűségesebben, művei Angliában jelennek meg az utóbbi években folyamatosan, kritikai kiadásban.

D. W. Jefferson sem először nyúl Henry James kérdéséhez a *Henry James and the Modern Reader* c. művében. 1960-ban rövid bevezetőül James tanulmányozásához megírta életrajzát és művei kritikai analizisét, amely egyidejűleg jelent meg Edinburghban és New Yorkban. E rövid

monográfiában tárgyát — részben terjedelme miatt — csak vázlatosan ismerteti, értékelést ritkán és felületesen ad.

A *Henry James and the Modern Reader* már az erősen „haladó” James-kutatókhoz szól. Az előszóban felvetett kérdés — élvezhető-e Henry James a modern olvasó számára — kitűnő alkalmat nyújthatna arra, hogy műveinek vizsgálata során néhány kérdésre lényegyet érintő választ adjon a szerző, például arra, mi időálló érték műveiben. Jefferson értékelését a James-kritikáról nagyjából helytállónak érezzük: valóban kialakult egy olyan mesterként irányzat, amely minden áron a *sorok között* keresgél, miközben elhanyagolja James tényleges mondanivalóját és az elsődleges olvasmány-élményt. Igaz az is, hogy a mai olvasónak James utalásrendszerekkel súlyosbított stílusa már nem lehet olyan nehéz, mint kortársainak. S ha a kritika felhívja a figyelmet James humorára, önironiájára és stíláriás finomságaira, akkor a képzelőerővel rendelkező olvasó számára föltétlenül élvezet műveinek olvasása. Jefferson következtetéseiből adódik: James olvasásához ugyanolyan fül és képzelőerő kell, mint a versolvasáshoz.

Jefferson három fő fejezetre osztja könyvét: „James megközelítése”; „James és világa”; „James művészete: a csúcs”. Az alfejezetekben számos érdekes és finom analízist ad művekről, témákról, szereplőkről és magáról az íróról is; de mindez töredéknek hat, végeredményben nem tud megküzdeni anyagával. Elemzései kódösek maradnak, hiányzik belőlük a meggyőző-dés biztonsága, az egységes szemlélet. Mintha James „megfoghatatlansága” kritikáját is hasonló magatartás felé sodorná.

A „Hangvétel kérdései” című fejezetben Leon Edellel, a kritikái James-kiadás kiadójával és egy kisebb James-monográfia szerzőjével vitatkozik. A fejezet, váratlan módon, James irodalom- és alkotás-elméleti írásait ismerteti, és a közismert tényekent túl (hogy Jamesnél az alkotás elsősorban szelekció) arra hívja fel a figyelmet, hogy James nemcsak elvont, kifinomult, élettől eltávolodott esztéta: volt érzéke az élvezet-hez, az örömhöz, a derűhöz. A kritikusok saját műveihez írott előszavaiban nem veszik eléggé észre könnyed önironiáját, amikor bevallja, hogyan küzdött műveiben az aránnyal, melyet rendkívül fontosnak tartott. Jefferson sem hangsúlyozza, mennyire öntörvényűnek tartotta James az írást, szinte az alkotótól független létezőnek, amely önálló mozgásra képes, s ha az író nem eléggé fegyelmezett, elragadja a rögtönzés heve, az alkotás kicsúszik kezéből, szétfolyik és aránytalanná válik.

„Az erkölcsi tartalom kérdései” c. fejezetben érezzük először, mennyire nem kielégítő Jefferson tárgyalásmódja. Mint mondja, James elszegényítése lenne, ha csupán moralistának tekintenénk, bár lehet példákat idézni moralista voltára. Nem is a társadalmi tartalom a legfontosabb nála; ezt állítani az olvasó megosalása lenne. James túlságosan megértő és együttérző ahhoz, hogy kemény legyen az emberi megnyilvánulásokkal szemben. Jefferson végig kitér az állásfoglalás elől, hogy mi a legfontosabb szerinte James műveiben — olyan ködbe vesző kép alakul ki az olvasóban, amely mindenképpen méltatlan James jelentőségéhez.

Az „Amerikai témák” és az „Angol típusok” c. fejezetek azt bizonyítják, hogy Jefferson mindkét világot jól ismeri. Leglényegesebb megfigyelése: az amerikai regényekben kevesebb az öröklött, hagyományos feszítőerő, mint az angol témájukban, ezért kevesebb bennük a drámai feszültség. Elutasítja a már elavult vádat, hogy James sznob, aki „az angol felső középosztály és arisztokrácia fenntartás nélküli csodálója. Ez a korai vád valóban tarthatatlan, James annyi ironiával ábrázolta alakjait.

A harmadik részben egy vázlatos fejezet csak abból a szempontból vizsgálja James alkotó-módszerét és stílusát, hogy hibátlan művész-híre elriasztóan hathat az olvasóra. Ezért néhány gyengeségére hívja fel a figyelmet, pl. arra, hogy James sokszor „túlillusztrálja” az emberi kapcsolatokat, ismételtet, hasonló helyzeteket halmoz. Ezt a negatívumot azonban azonnal megfordítja azzal, hogy a „halmozás” tudatos művészi eszköz Jamesnél.

Az utolsó részben Jefferson öt regényt vizsgál meg részletesebben. Ezekben megpróbálja az olvasóhoz közelebb hozni Jamest, rávilágítani ábrázolásának finom eszközeire, rejtett ironiájára, tartózkodásának forrásaira. Végső konklúziója azonban kissé pesszimista. Bevallja, hogy az emberi tartalom Jamesnél legtöbbször bizonytalan marad: a jelenetek élénksége, feszültsége, ragyogása vonzza csak az olvasót. Nem lehet Jamest egyetlen művéből megismerni; csak egész oeuvre-jének ismerete adhat magyarázatot egyes műveire.

*

James-ellenes adomák, legendák nem segíthetnek művészete megértéséhez — de a steril irodalomtörténész-próbálkozások sora sem. Szinte minden nagy amerikai és angol kritikus és irodalomtörténész állást foglalt már a James-kérdésben s mégsem sikerült teljesen megoldani. Legtovább

azok jutottak, akik (mint Edmund Wilson vagy Maxwell Geismar) kettőssége, ellentmondásossága elfogadásából indulnak ki. S hogy a nyugtalanító kérdést nem lehet vállvonogatással elintézni, annak az a magyarázata, hogy Henry James jelentősége, hatása óriási. A huszadik század amerikai prózairodalmát éppúgy nem lehet hatásának tudomásul vétele nélkül megérteni, mint a magyar költészetet Petőfi, Ady vagy József Attila nélkül. Ezért folyik most is a leltározás és becslési munkája.

KRETZOI MIKLÓS NÉ

C. B. Purdom: A Guide to the Plays of Bernard Shaw. London, 1963. Methuen, 344.

C. B. Purdom könyvét olvasva, senki sem veheti a szerző szemére, hogy rideg objektivitással, kritikai éllel elemzi Shaw pályáját, műveit. Tulajdonképpen minden vád alól szeretné felmenteni, amellyel valaha is illették, s mivel e vádak igen sajátos dialektika szerint fogalmazódtak meg, C. B. Purdom nézetei is eléggé kusza véleménysszöveget fednek fel.

A 344 lapot számláló könyvben a szerző összegezni akarja mindazt, ami lényeges Shaw életét, világnézetét, írói hitvallását illetően (1. *Az ember és A drámaíró* című részeket), emellett azonban közölni kívánja színpadi műveinek keletkezéstörténeti és színpadtörténeti adatait is, rövid tartalommal és a drámai szereplők felsorolásával együtt (1. *A drámaíró* című harmadik részt).

Az első két részben a szerző érezhetően Shaw emberi és művészi értékei és nagysága mellett akar bizonyítani. A rövid, jól összefogott életrajz elején is, végén is erőteljesen hangsúlyozza, hogy két Shaw létezik. Az egyik — az eredetieskedő cikkírók, biográfiai nyomán kialakult, a köztudatban elég mélyen élő Shaw-portré hazug maszk csupán, a másik — az igazi Shaw, a maszk pontos ellenképe, akiről nem vesznek tudomást, akit nem is ismernek. Ezt az igazi Shaw-t akarja bemutatni a szerző.

E törekvés eredményeképpen egy különös, mindenirányú érzelemgazdagság lesz Shaw egyéniségének kvintesszenciája, amelynek éppen hiánya miatt támadták őt, s amelynek tűzön vízen át való bizonyításával a szerző nyilván humanizálni akarja a drámaírót. Megállapításai szerint Shaw sohasem kegyetlen, nem ibsenista (ti. erkölestelen), legfőképpen nem érzelem nélkül való — szerinte Shakespeare után rögtön Shaw következik a nagy hőfokú szerelmi jelenetek megkomponálásában. Nem szocialista, hanem lényegénél fogva keresztény, a mindenható eszköze — vagy

ostora? — a XX. században. A három „kellemetlen” darabot kivéve sohasem szatirikus, ironikus és fensőbbes — lényegénél fogva azonban mégis arisztokratikus. Művei mindig aktuálisak, dialógusai életszerűek, egyáltalán valóságábrázolásra és nyelvi realizmusra törekszik mint Moliére; — néhány lappal odébb viszont azt olvassuk, hogy Csehov született realista, Shaw viszont egyáltalán nem az. Nem igaz, hogy hősei marionettek csupán, a cáfolat vége viszont mégis az lesz, hogy ezek a „hősök” nem állnak meg saját lábukon.

Igazságtalanok lennének, ha az ellentmondó megállapítások egybevetéseit tovább folytatódnánk, mert C. B. Purdom igen jó ismerője s nagy tisztelője Shaw munkásságának, s pályájának valóban jellemző, lényeges összetevőit is megidézi. Ezeknek az ellentmondásos megállapításoknak sem az a hibája, hogy teljességgel képtelenek, hogy nem rejtenek magukban némi igazságot, hanem az, hogy szembeállításuk indokolatlanul nyers és motiválatlan. Olyan benyomásunk támad e sorokat olvasva, mintha a szerző egy eltervezett, de mindmáig megíratlan Shaw-monográfia építő tégláit — az alaposabb árnyalásokra helyet nem engedő terjedelem miatt — hevenyészve egymásra dobálta volna.

Az elméleti rész feloldatlan vagy megoldatlan problémái, ellentétei olyan reményt ébresztenek az olvasóban, hogy talán a pozitívista, anyaggyűjtő munka lesz a könyv erőssége. E várakozások nem teljesednek egészükben. Jóllehet a szerző lelkiismeretesen sorra veszi Shaw valamennyi drámai munkáját — az egyfelvonásosokat is beleértve —, olyan mértékben marad a népszerű ismeretközlés, tartalom-mesélés színvonalán, hogy itt-ott középiszkolai Réger-emlékeink elevenednek fel. A *Szerelmi házasságról* megtudjuk, hogy hét évig „készült” (1885–1892), de hogy mi a hosszú bábáskodás oka, hogy eredetileg William Archerrel együtt kezdtek hozzá, hogy a darabhoz francia dráma adta az ötletet stb. stb. — említés sem esik, jöllehet ezeket az adatokat minden monográfia közhelyszerűen tárgyalta — s legigazabb helyük mégiscsak egy ilyen természetű eminensen bibliográfáló munkában lenne.

Adatközlése nem következetes. Helyenként közül keletkezésre vonatkozó levélrészleteket, feljegyzéseket, másutt egyáltalán nem — ott sem, ahol ilyenről tudunk. Van dráma, ahol az első előadásból csak egy szerep alakítójának a nevét közli, van ahol többet is, előfordul, hogy rendezőről is tudhatunk, s az is, hogy nem. A *The Philanderer*-nél kb. egy oldalt olvashatunk arról, hogy hány színész volt tervbe véve Julia szerepének eljátszására, a hosszú story

végén azonban a szerző elfelejti közölni, mikor is volt az oly sokat emlegetett londoni bemutató.

Végző összegében a mű sem monográfia, sem bibliográfia, ellentmondásos, vagy talán eléggé át nem gondolt ítéleteit liberális, de nem forradalmi, progresszív, de nem szocialista, hagyománytisztelő és mindenképpen comme-il-faut angol gentleman faragnak Shawból, olyan férfiút, aki mindkét lábbal az angol alkotmány sáncain belül áll, akire minden becsületes angol hazafi lelkiismeretfurdalás nélkül büszke lehet. Ezt a jellemzést a népszerűsítő szinthez való ragaszkodás csak megerősíti.

KOCZTUR GIZELLA

A. D. Moody: Virginia Woolf. (Writers and Critics) London, 1963. Oliver and Boyd, 119.

Napjainkban a leghevesebb irodalmi viták a realizmus korszerű értelmezése körül zajlanak, azzal a nyilvánvaló céllal, hogy a modern kor, a huszadik század irodalmi realizmusának valamennyi, esetleg eddig figyelembe nem vett specifikumára ráta-láljanak. A vitás kérdések, úgy tetszik, mindmáig lezáratlanok, legalábbis abban az értelemben, hogy sokan úgy érzik — a negatív jelenségeket a velük adekvát művészi eszközökkel megjelenítő szerzőtől nem minden esetben lehet elvitatni egyfajta realitásértéket, bizonyos „modern realista” törekvést.

A. D. Moody Virginia Woolfról írott könyve is ehhez a problémakörhöz kapcsolódik végső megoldásában. Woolf „regényeinek kritikái olvasásával”, tárgyi világának, megfigyeléseinek feltárásával a dekadenciától egy új valóságértelmezésig eljutott pályát bont ki.

Bevezető fejezete a Bloomsbury-csoport-ról szól. Célja ezzel nem az, hogy portrékat adjon Clive Bell-ről, Lytton Strachey-ről, J. M. Keynes-ről vagy akár a Stephen testvérekről, hanem az, hogy az élettől távol került, az uralkodó osztályon belül is kiváltságos helyet élvező intellektuelek világának, a Bloomsbury-világnak, vagy Bloomsbury-eszmeekörnek jelentését, társadalmi, világnézeti, esztétikai tartalmait megértesse, ezzel mintegy alapot adva az elkövetkezendő Woolf-regények világához.

Woolf mint e kör tagja, osztozik idealizmusukban, irracionáliszmusukban, társadalmi létük hazug konvencióiban, mint művész mélysegesen idegen tőle ez a világ. Legalábbis A. D. Moody úgy érzi, hogy minden Woolf regény tagadása, szatírája a korabeli angol társadalomnak. Az igazi,

teljes élettől való távol kerülés folytán azonban egyedül az absztrakciók, a képzelet világában valósulhat meg a woolf-i tagadás. A szűk körű társadalmi tapasztalati anyag, s az ebből való reménytelen kiábrándultság keresteti Woolf-al ez elvont szférákban az emberélet, társadalom, természet tényleges, végső, igaz értékeit. Regényeiben a művészet és élet, egyén és társadalom szembekerülésének konfliktusait írja meg új, a modern epika forradalmát kibontakoztató formai eszközök segítségével.

A pálya expozíciója után annak kibontakozását, az író látomásainak módosulásait kíséri figyelemmel. Moody szerint a *The Voyage Out* és a *Between the Acts* közötti időszak térképe a következő: A *Mrs Dalloway*ig egyén és társadalom szembenállásának külsőséges mozzanataiból épít erre a két pólusra koncentrált konfliktusokat a szerző. A *Mrs Dalloway*ben már nem választhatók ilyen élesen szét az ütközéspontok, Clarissában magában is zajlik a harc egyénisége és a társadalomtól rákényszerített hazugságok között. Nem áll szemben társadalmával, hanem ennek raffináltan nagyszerű produktuma, azonos vele s szenved is tőle. A nagy téma: Mi az emberi lény sorsa egy tőle idegen vagy vele szemben ellenséges társadalmi közegben, s Woolf ezt írja meg minden sikerült regényében, a *To the Lighthouse*-ban, *The Waves*ben, a félresikerült *Years*ben és a *Between the Acts*ben.

A szerző sorra elemzi a regényeket, valamennyi közt legalaposabban a *Hullámokat* (The Waves).

Mint írja, az elemzések középpontjába nem azért állította ezt a regényt, „mintha ez lenne a legjobb, ... hanem azért, mert ez a legbonyolultabb s ez ad okot a legtöbb félreértésre”. (46.) A félreértők, F. W. Bradbrook, W. H. Hellers, D. S. Savage és még mások, általában azt hiányolták a *Hullámokban*, hogy bonyolultnak tűnő szimbolikája, a karakterek kibontakozásának kusza elágazásai nagyon egyszerű, az irodalom témái közül talán a legtöbb-ször megírt tanulságot takarnak. Azt tudniillik, hogy az elvégeztetett minden emberi sors fölé oda van írva, s ezt egy néhány évezreden át hol frivolán, hol szenvedélyes átléssel tudomásul is vette az emberiség. Ebben az értelemben Woolf regénye óriási formai apparátussal, tartalmi közhelyeket prezentálna. Moody e véleményekkel szemben a modern novelista pszichológiai, tárgyi megfigyeléseinek remekait hozza a felszínre nagyszerű analízisében, végső értékelése azonban így hangzik, „bár ... (a regény) életlétása mély és érett, s az emberi értelem csodálatos

teljesítménye, ez a látomás mégsem elég erőteljes ahhoz, hogy belekényszerítse magát az olvasók képzeletébe". (68.) Ezzel, úgy érezzük, nem mond lényegesen ellent az említett irodalomtörténészek véleményének (ez más regények esetében is így van).

A pálya végeredménye mégis az lesz, hogy a kusza költői látomásokat megidéző *Hullámok* a tárgyi valóság sajátos jelenvalósága, a természet diadalmas folytonossága és az elenyésző emberélet megnyugtató harmóniája, az öngyilkos Rhoda és az élet és halál dialektikáját optimistán értelmező Bernard ellenpontos jelenléte miatt a modern valóságábrázolás tanúbizonyságaként szerepel.

Bizonyos módosulásokkal ugyanilyen erős valóságértéket tulajdonít a szerző a *Between the Acts*-nek. A kör bezárult, az élettől távol került író nő visszatért a saját anyagához, az élethez. Már a logikai sor maga is gyanús, hiszen a szerző eleinte éppen azt akarta bizonyítani, hogy nemcsak az anyagi lehet valóság értékű, hanem a spirituális is, s most mégis a kárhoztatott anyagihoz való közelkerüléssel bizonyít saját igazát mellett.

A Woolf általános megítélés és elítélte-tése ellen való heves (s időnként jogosult) hadakozás értelmes igazán az utolsó fejezet adja meg. Ebben a szerző a Woolf pályáját érintő kritikátörténeti áttekintést elvégezve végül is elárulja hogy a Woolfot érintő támadások nem annyira technikai, mint tartalmi természetűek. A méltánytalan kritikusok két nagy vádpontja az író ellen ismételt az volt, hogy a realitások világához hűtlen lett, és hogy nézeteiben, esztétikájában par excellence Bloomsbury esztéta. Itt kapcsolódik napjaink esztétikai problémáihoz a könyv. Moody Woolf regényeinek „realizmusát” próbálja bizonyítani, s igaza is van abban az értelemben, hogy Woolf köre, életérzése, új ars poétikája is társadalmi jelenség, társadalmilag meghatározott, bizonyos értelemben tipikus. Zárógondolata azonban túlmegy Woolf regényeinek „realitásértékén”, de itt már azt mondhatjuk, hogy művészi értékén is. Minden korszak valóságérzéke, igénye, művészi módszere egy adott valóságélmény megjelenítésére más és más. Woolf új módszereket talált, nagyszerű poéta volt, s szenvedő szubjektuma a XX. századnak. Limitált tematikája azonban (a műben felsorolt példányszámstatisztikai adatok ellenére is) csak egy szűk olvasóközönség számára teszi élvezhetővé műveit. Nem annyira egyetemes, hogy minden korláton áttörve szólhasson az olvasóhoz. Ezt egyébként Woolf halálós pontossággal érezte s kudarcnak könyvelte

el, s nyilván a szerző is ismeri az általa is sokszor idézett Woolf-napló ilyen irányú megjegyzéseit.

Moody zárógondolata a realizmust szűkeklően értelmezők ellenében védené Woolfot. Szavainak értelme azonban — „Az emberi egyéniségre való következetes koncentrálását (ti. Woolfét) az a felismerés vezette, hogy az ember legsajátabb szükséglete egy olyan társadalmi rend, amelyben egész ember lehet” — olyan szociális tartalmat tulajdonít Woolfnak, amely akarva-akaratlanul a sokszor bírált s elutasított Edwardiánusok materializmusával, a realizmus igazi s Woolftól el nem ért tartalmával rokonítaná.

KOCZTUR GIZELLA

Matija Murko: Izbrano delo. Ljubljana, 1962. Slovenska Matica, 414.

A szlovén szegényparaszti családból származó, tudományos pályáját bécsi magántanárként megkezdő, gráci, lipcei, majd prágai professzorként folytató Matija Murko (1861—1952) egyike a XIX. és XX. század legnagyobb, legeredményesebb szlavistáinak. Életének kilencvenegy esztendeje összekapcsolja nemcsak a tudományos fejlődésnek, hanem a világtörténelemnek legkülönbözőbb szakaszait is: a tőkés-földesúri Ausztriában születik, s a népi demokratikus Csehszlovákiában hal meg. Fiatalkorában Bécsben Miklosich és a germanista Erich Schmidt, Moszkvában Buszlajev, Pétervárott Alekszandr Veszolovszkij tanítványa, életének utolsó tizenöt-húsz évében pedig már a mi kortársunk, akinek környezetéhez a csehszlovák vagy jugoszláv tudománynak és irodalomnak olyan nevei tartoznak, mint Julius Dolanský, Josef Macúrek, Frank Wollman, Bratko Kreft vagy Anton Slodnjak.

Slodnjak ljubljana professzornak, aki egy személyben irodalomtörténész és író, s akit Murko, mint „földijét”, mint az északkelet-szlovéniai „Prlekija” szülöttjét említ, köszönhetjük Murko válogatott tanulmányainak szlovén kiadását. Slodnjak írta a könyv tartalmas, Murko emberi és tudományos életútját ismertető előszavát is, a válogatásban Vladimir Murko — a pénzügytan tanára Ljubljanában —, a nagy szlavista fia is segítségére volt, a németül, horvátul vagy csehül megjelent tanulmányok fordításában pedig öttagú tudós-gárda, köztük a nálunk is jól ismert kritikus, Božidar Borko és a folklorista Vilko Novak.

Matija Murko szlovénül és németül, csehül és horvátul publikálta könyveinek,

tanulmányainak hosszú sorát, 1949-ben Prágában pedig *Paměti* címmel kiadta önéletrajzát is. Slodnjaknak és munkatársainak hatalmas anyagból kellett tehát válogatniok, feladatukat azonban kifogástalanul oldották meg.

A válogatásban között huszonhat tanulmány egy része eredetileg is folyóiratban vagy gyűjteményes munkában jelent meg. Másik részük Murko nagyobb munkáinak, így az 1897-ben a német és cseh romantika kapcsolatairól, 1927-ben a délszláv reformációról és ellenreformációról németül, 1951-ben a szerb—horvát népköltészetről horvátul kiadott könyvének egy-egy szlovénre fordított fejezete. A válogatás anyaga lényegében Murko négy fő kutatási területe szerint csoportosítható: 1. a humanizmus és barokk kora, 2. a szláv romantika és az ún. „nemzeti ébredés”, 3. a délszláv népköltészet, 4. a szláv filológia története.

Módszerében Murko — aki a bécsi egyetem hallgatójaként germanistának indult, s a német irodalomtörténeti pozitívizmus vezető alakjának, Erich Schmidtnek tanítványa volt — a pozitivisták filológia követője: minthogy azonban a német tudományszággal később is szoros kapcsolatban állt, nem meglepő, hogy 1900 körül már az akkor kibontakozó szellemtörténeti módszer is megérintette. Az 1901-ben szlovénül kiadott, s itt is közölt Prešeren-tanulmányában például azt kívánja: „Szellemi fejlődésünk történetét jobban kell tanulmányoznunk, s tanulnunk kell belőle a jelenre nézve is.” (31—32.)

Murko valóban csak *tanul* a szellemtörténeti módszertől, mint ahogy tanult a pozitivistáktól, de nem válik kritikátlan követőjükké. A túlzó szellemtörténészek önkényeskedései távol állnak egyéniségétől, ugyanúgy távol áll azonban tőle a szélsőséges pozitivisták száraz betűragása. Itt értjük meg azt is, miért kellett Matija Murko és Vatroslav Jagić útjainak kettéválniok. Jagić habilitálta Bécsben Murkót magántanárá, Murko viszont nekrológiájában (172—190.) teljesen korrekt módon, a nagy horvát tudós érdemeinek igazságos méltatásával emlékezik meg Jagićról. Egy-egy megjegyzéséből azonban joggal következtethetünk arra, hogy kettejük viszonya nem volt zavartalan. Az újabban kiadott Jagić-levelezésben nemegyszer találunk Murkót csipkedő, sőt bíráló kifejezésekre. A vitában — azt hisszük — Murkónak volt igaza. Jagić, aki az 1860-as években, a zágrábi *Književnik* munkatársaként mint Belinszkij tanítványa, mint az élő horvát és szerb irodalom szemlélője és kritikusa kezdte pályáját, később *egyoldalú* filológussá fejlődött, aki *korának* szláv irodalmáról nem vett tudomást, sőt nem is akart

tudomást venni. Amit régebbi korok filológiai feltárásáért tett, nagy alkotás marad, ámde ma Murko elevenebb, frissebb, mozgékonyabb szelleme mégis közelebb áll hozzánk. Murko — amint ez Bratko Kreftnek, Edvard Kocbeknek, vagy a haladó katolikus Franc Ksaver Meškónak említéséből kitűnik (345—346.) — még 1938 körül is lépést tartott a délszláv szépirodalom fejlődésével, sőt érdekelte a zene és a képzőművészet is. Nem tartozott tehát a szláv filológusok „múzsátlan” típusához — mint életének utolsó évtizedeiben — sajnos — Jagić.

Nem gyártott túlzó barokk-elméleteket sem, azt a tanulmányrészletet azonban, amelyet a délszláv reformációnak és ellenreformációnak szentelt (37—46.), a kelet-európai barokknak minden kutatója sok okulással olvashatja. A barokk, mint irodalomtörténeti fogalom, teljesen otthonos Murko számára. Ugyanúgy a romantika. Az a tanulmánya, amely szerényen csupán a „Gondolatok Prešeren életrajzához” (Mislil k Prešernovemu življenjepis, 15—32.) címet viseli, egy tipikusan romantikus emberi sorsot és művészi pályát elemez és állít be az európai romantika távlatába, olyan pályát, amely minket kissé Vörösmartyra emlékeztet. Sok megértéssel foglalkozik Murko Ján Kollár alakjával is (94—103.), s ugyanakkor a szlovák költő fejlődéstörténeti háttereként megrajzolja a „szláv gondolat” útját a humanizmus és barokk századaiban (76—93.). Ebben az utóbbi tanulmányában kimondja azt, amit nálunk — a marxista tudomány és a magyar irodalomtörténet szemszövegéből — Klaniczay Tibor és Jenei Ferenc mondtak ki: az ellenreformációnak nemcsak *korlátai*, hanem *pozitívumai* is voltak. Murko szerint ez a mozgalom „lefektette a horvátok és szerbek egységes irodalmi nyelvének alapjait, elterjesztette ezt az irodalmi nyelvet a bolgárok között is, telítette és felfrissítette a maga délszláv és egyetemes szláv szellemével a dicső múltú dubrovnik-i-dalmáciai irodalmat” (83.). Olyan cseh „barokk szlavisták”, mint Václav Jan Rosa (1672) vagy Jan Václav Pohl (1756) érdemeit is igazságosan méltatja (85—86), akikben az irodalomtörténeti dogmatizmus hívei csak a „sötétség” és „hanyatlás” alakjait látták. Persze, nem felejtjük el, hogy Murko nem marxista: nagy tudáson, higgadt ítélőképeségén alapuló megállapításaitól azonban a szocialista tudomány is sokat tanulhat, elsősorban éppen a barokk és a romantika vonatkozásában.

Sok tanulással szolgálhatnak Murko kutatásai a szláv filológia történetéről és a szerb—horvát népköltészetéről. Nemcsak

Jagićról írt, hanem első mesteréről és bécsi professzoráról, Miklosichról is. Csak sajnálhatjuk, hogy a Miklosich ifjúkoráról és pályakezdéséről 1898-ban németül írott — és itt szlovén fordításban közölt (107—157.) — pompás tanulmányát nem folytatta és nem egészítette ki később egy teljes Miklosich-monográfiává. Értékes tudománytörténeti adalék a korán meghalt gráci professzor-kollégáról, a szlovén filológus Karel Streckelj-ről írott nekrológja is (158—171.). 1964-ben, a Vuk Karadžić-évfordulón pedig különös érdeklődésünkre tarthat számot Murkónak az az 1908-ban publikált kritikai cikke (277—296.), amely Karadžićnak és a szlovén Kopitarnak barátságát és tudományos kapcsolatait méltatja.

A szerb, horvát és szlovén népköltészet problémái már 1900 körül erősen foglalkoztatták. 1909 és 1932 közt szinte az egész szerb—horvát nyelvterületet beutazta, jegyzetfüzettel, fonográfál, fényképezőgéppel fölszerelve. Összefoglaló beszámolóját szlovén fordításban közli a kötet (244—254.), de hadd utaljunk itt az egész kétkötetes munka, a *Zágrábban 1951-ben kiadott Tragom srpsko-hrvatske narodne epike* (A szerb—horvát népi epika nyomdokain) nagy fontosságára. Az „epikai terület” kutatása közben Murko sok olyasmire jött rá, ami a magyar folklór-istát vagy a régi magyar irodalom (históriás énekek, Zrínyi) kutatóját szintén érdekelheti. Ilyen szemmel olvastuk Murkónak azt a cikkét is, amelyben Ivan Meštrović-nál tett látogatásait írja le (237—243.), vagy ahol a szlovén népdalok kutatását, kiadásuknak folytatását sürgeti (221—228.)

1883-ban írta első tanulmányát Murko, s a válogatásban még 1946-ban, sőt 1951-ben írott, illetve közzétett szövegek is akadnak. Egy rövidre fogott recenzió természetesen ilyen hatalmas életművet nem méltathat a maga teljességében. Szólnunk kellene Murko és a magyar tudomány kapcsolatairól is. Melich Jánost, nemrég elhunyt neves szlavistánkat, jegyzeteiben többször említi a szlovén tudós. Egyik, itt nem közölt tanulmányából azt is tudjuk, hogy 1917-ben néprajzi kutatásokat végzett Budapesten, a Mezőgazdasági Múzeum gyűjteményeiben, s Vladimir Murko professzor felvilágosítása szerint a ljubljanaí Egyetemi Könyvtár Asbóth Oszkárnak több, apjához intézett levelét őrzi. Ezek a magyar kapcsolatok egyfelől, a murkói életműnek irodalomtudományunk és egész filológiánk számára kínálkozó tanulságai másfelől erkölcsi kötelességünkbe teszik, hogy elmélyülten foglalkozzunk a nagy szlovén tudós sokoldalú életművével.

ANGYAL ENDRE

Thomas Mann: Briefe I—II. Frankfurt a/M., 1961., 1963. S. Fischer Verlag, 581, 765.

Immár második kötete is megjelent Thomas Mann válogatott leveleinek az író legidősebb leányának, Erika Mann-nak gondozásában. Az első kötet 422 levelet tartalmaz az 1889—1936 közötti időszakból, a második 467-et, a következő tíz év (1937—1947) termését, s készülöben van még egy harmadik kötet is, az utolsó nyolc év levelezésének válogatása. S mindez — mint az előszavakból értesülünk — csak csekély töredéke Thomas Mann összes kézírásos levelének, amelyek számát leánya 20 000-re becsüli. (Egy-maga a zürichi Thomas Mann-Archivum mintegy 12 000 levél-kézirattal rendelkezik.)

És az a legkülönösebb, hogy ez a szenvedélyes levelező tulajdonképpen nem is kifejezetten levélíró-típus. A családi és a nagyon is szűk körű igazi baráti levelezés kivételével leveleit általában valami professzoros feszesség, tartózkodás, hűvös udvariasság, stílárius fegyelmesség jellemzi; hiányzik belőlük a közvetlen meg-hittség, a pletykaság (gondoljunk csak a mi Kazinczyinkra!), a pongyolára vetkő-zöttség lazasága. Magas kemény-galléros levelek ezek, és mégis vonzóak, mert elegáns hűvösségükön keresztül is átsüt a háttérükben diszkréten visszahúzódó magasztos humanista szellemiség intellektuális fénye és emberszerető melege. És így mégis csak jellemzőbbek az író emberi egyéniségére, mint a nagyközönség számára publikált művek: regények, esszék, tanulmányok, cikkek. Ez a levelezés az irodalomtörténetnek, filológiának, európai kultúr-történelemnek is rendkívül gazdag kincs-esbányája. Az első kötet 133 címzettje közül hadd említsük csak a legnevesebbeket: Richard Dehmelt, Heinrich Mann, Hofmannsthal, Wedekind, Schnitzler, Stefan Zweig, Keyserling, Gide, Gerhart Hauptmann, Freud, Einstein, Hermann Hesse... Ezeknél sajnálattal nélkülö-zük a viszonzásokat. A levelekből össze lehetne állítani írójuknak — nagyon is etikus, morális — esztétikáját. Körvona-lozni lehetne nemesen polgári humanista világnézetét, amely megértéssel fordul minden emberies törekvésre, tehát a szocia-lizmus — felé is, de szenvedélyes gyűlölet-tel a hitlerizmusban testet öltő embertelen, gonosz velleitások irányában. Levelezéséből fény derül munkamódszerére is és regényeinek nem egy kulisszatitkára, így például, hogy a *Zauberberg* Peeperkornjának modellje Gerhart Hauptmann volt, a Naphtáé pedig — a magyar Lukács György...

S ezen a ponton át is térhettünk a bennünket közelebből érdeklő, meglehetősen korán kezdődő magyar kapcsolatokra, hiszen az egyéb vonatkozások kimeríthetetlen gazdagsága úgyis szétfeszítené egy rövid könyvismertetés szűkre szabott kereteit. — Gömöri Jenő Tamás volt a magyarországi Thomas Mann-kultusz elindítója, aki még 1910-ben lefordította és saját vállalkozásában kiadta *A boldogság akadálya* címmel az író első — eredetiben *Der Wille zum Glück* című — novelláskötetét, és ezzel valóban kiérdemelte a levelezéskötetben is olvasható, két évtized múltán — (1931. május 28.) — hozzá intézett emléksorokat. Nyoma van a levelezésben Thomas Mann első — 1913 decemberi — budapesti látogatásának és felolvasásának is, amelyet Ady Endre konferált be a *Nyugat* december 1-i számában. — 1919 március 29-én a magyarországi eseményeket — a tanácsköztársaság kikiáltását — kommentálja egyik levelében, még pedig objektív megértéssel a kommunisztikus törekvések iránt: „A kommunizmus, amennyire én értem, sok jót és emberit tartalmaz. Célja végső fokon az államnak, a mindenkori hatalmi államnak a feloldása, s a depolitizálás révén a világ humanizálása és méregtelenítése. Alapjában véve ki ellenezné ezt?” — 1922. januárban ismét Budapesten jár, de csak egyetlen mondatban emlékezik meg erről André Gide-hez írott levelében. A magyar irodalomtörténet jobban számon tartja ezt az itt-tartózkodást: Móricz Zsigmondnál tett látogatásáról Tóth Árpád írt riportot az Est-ben. — 1923 áprilisában ismét a magyar fővárosban találjuk, ahol „Okkult élmények” címmel tart nagysikerű előadást, s erről pár mondatban be is számol a svájci Hans Bodmernek. — 1924. március 24-én Kosztolányi Dezsőhöz intéz levelet *A véres költő* német fordításának megjelenése alkalmából, amelyhez éppen ő írt előszót. Gratulál a könyvhöz és érdeklődik saját műveinek magyar fordítása iránt. Megtudjuk a levélből, hogy ő még be sem fejezte a *Zauberberg* írását, s máris folyamatban volt magyar fordítása Turóczi-Trostler József gondozásában. Így vált lehetővé, hogy a magyar kiadás egy időben jelenhessen meg a némettel a Genius kiadónál. Novelláskötete, amely iránt ugyancsak érdeklődik levelében, szintén rövidesen megjelent Kosztolányi, Lányi Viktor és Sárközi György fordításában. A *József-regény* első részének magyar kiadása tárgyában az Athenaeum kiadóhoz írt levelet 1934 elején. Ugyancsak a *József-regény* kapcsán került összekötetésbe Kerényi Károllyal, a ma Svájcban élő magyar filológussal és vallástörténésszel, akinek

vallástörténeti elmélete nagy hatással volt rá. Intím hangú, meghitt levelezésükből a jelen első kötet három darabot tartalmaz, amelyek azonban — a későbbiekkel egyetemben — a címzett korábbi publikációja révén már ismeretesek. Thomas Mann ekkor már teljesen szakítván a hitleri Németországgal svájci emigrációban él. A végleges szakítás közvetlen előzménye az 1936 februárjában Eduard Korrodihoz intézett nyílt levele, amelyben szolidaritást vállal az üldözött német-zsidó írakkal, s általában a német zsidósággal. Ezért Hitlerék megfosztják állampolgárságától. Nem csoda hát, hogy amikor 1936 nyarán a „Comité International pour la Coopération Intellectuelle” összejövetele alkalmából ismét Budapesten járt, a német követ rosszállását fejezte ki a magyar kormányról amiatt, hogy a sajtó élénk érdeklődést tanúsított személye iránt. Irónikus hangon számol be erről a szintén emigrációban élő Heinrich bátyjának. — 1936-ból mi még ismerünk egy magyar vonatkozású Mann-levelet: a novemberben elhunyt Kosztolányi Dezső özvegyéhez intézett meleg hangú sorokat. Ebbe a gyűjteménybe azonban sajnálatos módon nem vették fel ezt a kondoleáló levelet.

Mindjárt a második kötet elején is hiányérzetünk támad. Nem leljük Thomas Mann legutolsó — 1937 januári — budapesti látogatásának reflexióit. Pedig ezt a számunkra különösen emlékeztető teszi József Attila hatóságilag betiltott üdvözlő verse, amelyben a nagy író úgy köszöntötte, mint „féhérek közt egy európaít”.

A második kötet egyébként egy hatalmas manifesztummal kezdődik a bonni egyetem filozófiai fakultásának dékánjához címezve abból az alkalomból, hogy megfosztották díszdoktorságától. Ez jóval több, mint egyszerű magánlevél: szenvedélyes, patetikus kirohanás a náci-rendszer embertelenségei ellen és keserű Kassandra-jóslat, hogy a hitleristák a kirobbantani szándékolt háborúval a német népi romlását okozzák. — Világirodalmi jelentőségű az ez év áprilisában a szovjet írószövetséghez intézett baráti hangú Mann-levél, amelyben megokolja, miért nem tehet eleget a szovjet írók felhívásának, hogy a Szovjetunió fennállása 20. évfordulójára készülő antológiába cikket írjon. Elemzi a diktatúrák különbözőségét, elismeréssel adózik a szovjet forradalom eredményei iránt, és gratulál a „szociális és erőteljes demokráciáról” tanúszkodó új szovjet alkotmányhoz.

Egyébként európai kapcsolatait egyre inkább lazulnak. Oka ennek, hogy az Anschluss után már Svájcban sem érezvén

biztonságban magát tovább emigrál az USA-ba. Jellemző lelkiismeretes buzgalomra, hogy még a tengeren túlról is igyekszik gondját viselni — amíg csak tehet — az általa alapított *Mass und Wert* című szabad német folyóiratnak. És jellemző töretlen munkakedvére és energiájára, hogy az új világba való beleilleszkedés gondolai és nehézségei közepette is egymás után új remekművei születnek: a Lotte-könyv, a József-tetralógia befejező része és *Doktor Faustus*. Pedig rengeteg a más irányú elfoglaltsága: berendezkedés az új hazában, kilencelés, instanciázás segítségért hozzáforduló üldözött honfitársai érdekében, gondoskodás szétszóródott népes családjáról, immár nemcsak gondos családapai, hanem nagyapai szerepben is; előadó-körutak, rádió-propaganda... 1944-ben amerikai állampolgárságot nyer, ezt büszkén emlegeti, kezdettől fogva lojális polgára új hazájának, de azért nem tagadja meg németiségét, szíve mélyén német hazafi marad és fájdalmasan éli át nepe gyuláztatának kínzó konfliktusát. A háború események is lehangolják, elkedvetlenítik az Amerikában már korán jelentkező fasisztikus szimptomák (Brechthez írott levelében „a polgári világnak a kommunizmustól való ostoba félelméről” beszél...). Elszomorítóan hat rá az is, hogy lassanként elhullnak mellőle régi barátai, akik közé a magyar Bartókot is sorolja, 1945. október 2-án írván: „Személyes veszteségek futó tüze érint: Frank, Werfel, most Bartók is, a komponista, és Beer-Hofmann, és a tehetséges és lovagias Roda-Roda is...”

A magyar vonatkozások a történelmi adottságok következtében ekkor már megritkulnak. Említést érdemel, hogy egyik veje magyar származású: Lányi Jenő, a fiatalon elhunyt kiváló műtörténész. A régiek közül csak Kerényi Károllyal tartja továbbra is — és a háború után fel is útítja — a hajdani szívélyes, baráti kapcsolatot, amiről ebben a kötetben négy levél is tanúskodik. — 1944 júliusában Zemplényi Neumann Klára, Argentínában élő magyar származású írónőnek válaszol, aki a magyarországi üldözött zsidók érdekében fordult hozzá. Kioktatja, hogy az általa sürgetett megtorló intézkedések csak még jobban elmérgesítenék a helyzetet. — Több levelében elismerően nyilatkozik Lukács Györgynek a moszkvai Internationale Literaturban 1944-ben majd 1945-ben megjelent róla szóló tanulmányairól.

A levelek ismeretében bizonyára még ezeknél is sikerültebb tanulmányok fognak megjelenni Thomas Mannról. Ezeket a leveleket mégsem szabad pusztán irodalomtörténeti forrásnak tekintenünk. Olvas-

mánynak is tanulságosak és élvezetesek. Hiszen egy olyan kiváló írói egyéniséget reprezentálnak, aki — nevéhez méltóan — a legzaklatottabb világtörténelmi korszakban valóban ember volt. Ember az ember telenségben.

KUNSZERY GYULA

Horst Bienek: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München, 1962. Carl Hanser Verlag, 224.

A szerző egy Faulkner-interjú nyomán jutott arra az ötletre, hogy beszélgetés formájában megszólaltat több német-ajkú író, s így próbál közelebe férkőzni a művészi alkotómódszernek. Felkereste hát Max Frisch, Marie Luise Kaschnitz, Wolfgang Koeppen, Robert Neumann, Hans Erich Nossack, Uwe Johnson, Friedrich Dürrenmatt, Alfred Andersch, Wilhelm Lehmann, Heinrich Böll, Hermann Kesten, Karl Zuckmayer, Friedrich Sieburg, Martin Walser és Gerd Gaiser írókat, s a velük folytatott eszmecsere hangszalagra vette. Ezeket az interjúkat előbb a hesseni rádióban sugározták, majd könyv alakban is megjelentek.

Az írói alkotómódszer felderítése, elemzése régi gondja a művészetelméletnek. Platon még az isten ajkának tudta a költőt, Valéry már az irodalom mérnökének tartotta, Poe pedig a pozitivisták korszak kezdetén *The Philosophy of Composition* című esszéjében kísérelte meg, hogy az inspiráció „illúzió”-ját száműzze, s tárgyszerűen kimutassa egy mű létrejöttének fázisait. Az újabb irodalomban is sok jel mutat arra, hogy az alkotó művészek joggal sokra tartják az intellektualitás szerepét. Gottfried Benn-től származik a híres mondat, miszerint: „Egy költemény ritkán keletkezik, a költeményt csinálják.” Nos, a tizenöt író vallomása megannyi különböző aspektusból és intenzitással kifejtve mégis a köztudottat erősíti meg: azt, hogy a művészi alkotás létrejöttében egyaránt fontos szerepet játszanak a zsenialitás, a szenzibilitás, az intuíció; de ugyanúgy az intellektuális rendező erő, a céltudatosság, az emberi elkötelezettség, sőt a *rendszeres* munka, a szívós szorgalom is. Kiderül a vallomásokból, hogy a bohém író típusa ma már kiveszőben van, Thomas Mann óta egyre inkább terjed a felfogás, hogy az író *munkása* az irodalomnak. Dürrenmatt például egyenesen „kézművesnek” tartja magát. Az írók többsége puritán körülmények között alkot, fontos igényük a zavartalan nyugalom, amelyet van aki a svájci hegyvidéken, van, aki egy nagyvárosi hotelszobában talál meg. Érdekes tünet, hogy a meg-

kérdezetek közül többen külföldön élnek, még a svájci Max Frisch is Rómát tartja otthonának. Az egykori emigránsok közül sem tértek vissza véglegesen néhányan, egy páran pedig a legutóbbi időben hagyták el a Szövetségi Köztársaságot. Mindez arra utal, hogy az általános politikai légkör erősen befolyásolja a megkérdozettek írói-emberi magatartását. E ponton már túljutunk a kifejezetten műhely-problémákon. Bienek érdeme, hogy törekedett is arra: olyan kérdéseket tegyen fel, amelyek fényt vetnek az életmű egészét befolyásoló problémákra, eszmei vonatkozásokra, az „elkötelezettség” értelmezésére stb. Természetesnek látszik hát, ha az itt közölték már forrásanyagként szerepelnek az egyik legújabb igényes összefoglaló jellegű irodalomtörténeti esszékötetben, Marcel Reich-Ranicki *Deutsche Literatur in West und Ost* című munkájában. A kép persze nem teljes, hiszen több jelentős író hiányzik e kötetből. Bienek általában igyekezett tárgyilagosan megközelíteni a sokszor igen ellentétes felfogásokat, ez azonban nem mindig sikerült neki. Ennek ellenére könyve értékesen egészíti ki a mai német nyelvű irodalomról szerzett ismereteinket.

—sl—

Marin Franičević: Književnost jučer i danas. Zagreb, 1959. Naprijed, 293.

Marin Franičević, a neves horvát költő, irodalomtörténész és esztéta a régi és a modern jugoszláv irodalom kérdéseit elemzi *Književnost jučer i danas* (Irodalom tegnap és ma) c. könyvében. A kilenc tanulmányt tartalmazó kötetben Marko Marulićról, Hanibal Luciéről, Silvije Strahimir Kranjčevićről, Dobriša Cesarićról találunk szép, elemző igénnyel készült írásokat; néhány, a jugoszláv irodalomtörténet egy-egy szakaszára vonatkozó, érdekes és fontos problémákat felvető elvi cikket (*Kriteriji i konvencije, Dijalektalna poezija danas, Granice i tokovi*); végül egy terjedelmes dolgozatot a szerb-horvát verseselés ritmikájáról (*Ritmička osnova našega stiha*).

Franičević könyve izgalmas olvasmány mind a régi, mind az újabb horvát irodalom szakértőjének. A XX. század jelenségeiről pl. nemcsak az irodalomtörténész szakértelmével szól, mondandója mögött ott rejtjezik a kortárs-költő, illetve kritikus is, aki maga is részese a jelzett korszak irodalmi életének. Cesarić-tanulmánya lehet a legjobb példa ezt illusztrálандó; Franičević épp a kortárs szemével és szeretetével tudja meghitt közelségbe vará-

zolni a horvát literaturának ezt a ma már klasszikus és rendkívül rokonszenves egyéniségét. Cesarić lírájának legfőbb erőnyeire (szociális problematika, urbanizmus, muzikalitás, képgazdagság, egyszerűség, formai precizitás stb.) irányítja a figyelmet, s eközben felvázol egy remek költői portrét, amelynek szempontjait bizonyára haszonnal kamatoztatja majd a horvát irodalomtörténetírás.

Könyve modern témájú dolgozatai közül nagyobb érdeklődésre tarthat számot a Granice i tokovi (Határok és áramlatok) c. értekezés, amelyben a mai horvát irodalom periodizációjának lehetőségeit mérlegeli. Az 1914-es esztendőben jelöli meg e korszak kezdetét s három periódust javasol. Az első szakasz határait az 1914, illetve 1935-ös évben szabja meg, s tradicionálisan „krljezsai korszaknak” (Krlježno doba) nevezi, miután a haladó irodalom legjobb erői Krlježa köré csoportosultak ezekben az években. Második periódusként az 1935—1950 közötti éveket említi a „Nép-felszabadító Háború irodalma” megjelöléssel. Érdekes és alapjában véve helyes megfontolás, hogy nem korlátozza ezt a szakaszt kizárólag a fasiszta megszállás elleni harcok időtartamára (1941—1945), hisz a Nép-felszabadító Háború irodalmának képviselői már jóval 1941 előtt eljegyezték magukat a forradalmi mozgalommal.

A felosztás harmadik periódusát az 1950 utáni évek irodalma adja Franičević korszakolásában, amelyet az ún. háború utáni nemzedék (poslijeratna generacija) fellépése (Ivo Frangeš, Ivan Slamnig, Vojislav Kuzmanović, Krsto Špoljar stb.) gazdagít új színekkel.

A régi horvát irodalomnak három tanulmányt szentelt Franičević: Kriteriji i konvencije (Kritériumok és konvenciók); Pjesnik „Judite” danas (A Judit költője ma); Uz stihove Hanibala Luciea (Hanibal Lucić költeményei mellett). Bár korántsem veti fel a régebbi horvát literatura történetének valamennyi időszerű problémáját (az adott keretek között erre nem is gondolhatott!), mégis jelentős szempontokat ad annak korszerű, marxista értékeléséhez. Különösképpen a kötet élén álló Kritériumok és konvenciók (Kriteriji i konvencije) c. írásszolgálat hasznos tanulsággal, amelyben egyfelől az esztétikai elemzés érvényre juttatásának szükségességét hangsúlyozza (mint mondja: így határozottan szétválasztható a valóban művészi rangú alkotás a pusztán dokumentum jelleggel bíró művektől); másfelől az irodalom és a történelmi valóság összefüggéseinek behatóbb vizsgálatát sürgeti. Ilyen irányú fejtegetéseit jórészt a XVI—XVII.

század irodalmának erőteljes törökellenes megnyilvánulásaira építi, amely lényegében Marko Marulićtól a nagy barokk-költő, Ivan Gundulić működéséig terjed.

Marulićról és Lucióról szóló dolgozatában sokoldalú elemzést ad a XVI. század két jeles horvát költőjének életművéről.

LŐKÖS ISTVÁN

Elmer Rice: The Living Theatre. London, 1960. William Heinemann Ltd., 306.

Elmer Rice drámaíró is, színiigazgató is, akinek dramaturgiai felfogását a színház gyakorlata, produceri elveit pedig a művészet iránti rajongása alakította ki. A drámát nem is sorozza az irodalmi műfajok közé, mert az utóbbiak kifejező eszköze a szó, a drámáé pedig a cselekmény. A drámát az is megkülönbözteti az irodalomtól, hogy kollektív műfaj; a drámaíró csak a színpadon keresztül találhat kapcsolatot közönségével, és az igazgató, a rendező, a színész, a világosító, a díszletező stb. kollektív együttműködésére szorul. A kollektív jellegét tükrözi a dráma fejlődése is, vallási, népi gyökerei.

Rice azután a szociális körülményeket tekinti át könyvében, amelyek lehetővé tették és meghatározták a színházak kialakulását Japánban — ahol a színházak műszaki berendezését a legtökéletesebbnek találta —, a Szovjetunióban, ahol Meyerhold, Tairov, Ohlopkov és Sztaniszlavszkij mellett Vahtangov rendezői kultúráját emeli ki, — Németországban, ahol a hitlerizmus katasztrófája előtt a színpad művésze és a színház szerepe sajátos jelentőségre emelkedett áltál, hogy a német színházak tágra nyíltak minden nemzetiségű drámairodalom előtt, Angliában, ahol ma is a shakespeare-i hagyomány uralkodik a színpadon. Európában sehol nem terjedtek el a színházak olyan korán, mint Angliában, ahol az Erzsébet-kori dráma áttörve az antik és a középkori dráma miszticizmusát az életigenlő, szabad akarátú embert helyezte a cselekmény központjába. Shakespeare szerepeket írt, és ezzel lehetőséget nyújtott a színész művészetének kibontására. A shakespeare-i képzelet tág lehetőséget nyújtott a rendezőknek és színpadi tervezőknek, a shakespeare-i költészet megkövetelte a szép és tiszta beszédet, a Shakespeare-kultuszt ápoló társulatokban alakult ki a játék fegyelme.

A dráma és a színház újjászületése a XIX. században Ibsen fellépésének tulajdonítható, aki — mint Bernard Shaw jellemezte — „anti-idealista” darabjaiban kíméletlenül támadja a polgári társadalom

korruptcióját, képmutatását, erkölcsi rothadását. Megszületett a realista — később naturalistáknak nevezett — dráma, amelynek hatása a mai színpadig ért, és átalakította a színpadtechnikát is. Visszatérést jelentett ez az arisztotelészi dramaturgiához: a nyílt színpadot zárt váltotta fel, hiszen egy irodát vagy vendéglőt naturalista módra kellett ábrázolni, szerepet kaptak a kellékek, a színész már nem léphetett a rivalda elé, hogy elszavalja monológiáját. A dráma és a színpad forradalma volt ez, amely Ibsenben, Shaw-ban, Csehovban, Syngé-ben azóta is utolérhetetlen színpadi szerzőket termelt.

Az amerikai színház kezdettől fogva a profitéhség és vállalkozói szellemre támaszkodott. Bizonyos, hogy Shakespeare és Molière is számító üzletemberek voltak, a drámaírók nem vetik meg a pénzt és a színészek kenyerüket keresik a színpadon, de a többséget a művészet rajongása, a szereplés vágya, vagy a színpad varázsa vonzotta, míg Amerikában még a műértő vállalkozót is elsősorban üzleti érdekei hajtják. Rice ezzel nem ítéli el az amerikai színházi vállalkozót: a színház kockázatos üzlet. A színház tulajdonosa többnyire nem azonos a producerrel, aki a színház-épületet kibérli, hogy egy-egy darab előadására összeállított — tehát nem állandó — társulatával ott előadásokat tartson. A darab bukása azzal járhat, hogy a színház bizonytalan ideig kihasználatlan maradjon. Érthető, hogy a darabok válogatásában nemcsak a művészi színvonalra, hanem a közönségsikerre is tekintettel kell lenni. New Yorkban a Broadway 1926 óta nem épült új színház, és harminc év alatt az egykori 70 nagy színházból csak 30 maradt. A Broadway színházai elavultak, elhanyagoltak. A drága telekárak miatt a színház építésénél a hely kihasználása volt a fő szempont, a befogadóképesség növelése. Ezért a színpad szűk, a műszaki berendezés elavult. A Broadwayn kívül épült néhány modern, nagy befogadóképességű színház, — de ezek nincsenek magánkézben. Tömegtelen nem kereskedelmi — művészi célú színház működik túlnyomórészt a külsőbb területen, pincékben, üres termekben, amelyek az utolsó években magukhoz édesgették a művészi igényű közönséget. Az amerikai színház gazdasági alkatára nézve azonban ezeknek a kis színházaknak helyzete nem jellemző. Az amerikai színház szimbóluma a Broadway maradt.

Szerzők, színészek, színpadi munkások szigorú szervezettsége rendkívül megdrágítja az előadásokat — ennek ellenére a színészek szakszervezete tízezer tagjának többsége alig tud megélni fizetéséből, sok

az állástalan színész, és az átlagos fizetés évi 2000 dollár alatt marad. Egy színházi produkció, amely a század elején mintegy 5000 dollárban került, ma 75–100 000 dollárba kerül a Broadway színházaiban. Tennessee Williams *Macska a forró házaton* c. darabjának bemutatója 1955-ben a produkciót 20 000 dolláros költségvetéssel terhelte, tizenhat évvel később a felújítás költségei elérték a 75 000 dollárt. A vállalkozók óvatosságát igazolja a statisztika is, amely szerint hét-nyolc bemutató között átlagosan egy biztosít nyereséget.

Az új szellemi és irodalmi áramlatok mégis utat törtek a kereskedelmi színházakba. Az amerikai dráma az 1919/20 idényben érkezett el újjászületéséhez O'Neill *Beyond the Horizon*-jának bemutatójával. A társadalmi, politikai problémák drámai megszólaltatói voltak Maxwell Anderson és Laurence Stallings, akiknek *What Price Glory*-ja az első világháború hazugságainak éles leleplezése és hosszú esztendőök legnagyobb sikerű darabja volt az amerikai és európai színpadokon. Robert Sherwood, Elmer Rice, Thornton Wilder, O'Neill, Marc Conelly (*The green pastures*), Paul Green a szociális igazságtalanságokat, a kisváros életét, a négerkérdést világították meg. A háború után az irodalmi dráma is megszólalt a Broadwayn: O'Neill, S. N.

Behrmann, Maxwell Anderson, Edwin Justus Mayer, Thornton Wilder, Clifford Odets, William Saroyan, Tennessee Williams, Sidney Howard, Arthur Miller az „üzletes” színházakban aratták nagy sikereiket. És egyre nagyobb szerepet játszottak a művészi vállalkozások — több a szocialista szellemű társulat is, mint Sklar, Maltz és Blankfort „Theatre Union”-ja, amely agitációs színpadot teremtett, vagy a „Group Theatre”, amely Clifford Odets *Waiting for Lefty*-jét mutatta be.

Az üzleti szellem ma is korlátot von az amerikai drámaíró elé, aki tudja, hogy a színházak nem szívesen fogadnak el olyan darabokat, amelyekben sok a szereplő, sok és változó színköveti egymást vagy hosszadalmasak — a producereket nem vonzza a verses darab sem, a lehangoló téma, az absztrakt gondolat. De O'Neill *Különös Közjátéka*, Miller *Az ügynök halála* és Thornton Wilder darabjai mégis a Broadwayn kerültek színre, és hatalmas üzleti sikert biztosítottak a vállalkozóknak.

Elmer Rice könyvének különösen az amerikai színházra vonatkozó része az, amely tárgyi adatainak gazdagságával és a történelmi összefüggések bemutatásával ismeretlen és értékes anyaggal gyarapítja a színháztudományi irodalmat.

VARANNAI AURÉL

Két esztétikai kongresszus

Augusztus 24-e és 28-a között Amszterdamban zajlott le az V. *Nemzetközi Esztétikai Kongresszus*, szeptember 8-a és 12-e között pedig a *Hegel Társaság* tartotta V. kongresszusát Salzburgban.

I. Az Amszterdami az esztétika négyévenként megismétlődő hivatalos találkozója volt; a legutóbbit 1960-ban Athénban rendezték. Túlsúlyolt programjának tulajdonképpen „hagyomány és modernség” lett volna a középponti problémája, de erről semmi különös újat nem tudott mondani. Annál több részletkérdés merült fel; ezeket a következő csoportokba sorolhatnánk; 1. a nyelv és az esztétika viszonya; 2. a valóságos érzés szerepe a különböző művészetekben; 3. az igazság a művészetben; 4. kategóriákba nem sorolható művészi megnyilvánulások; 5. az új technika művészi hatása; 6. a „non finito” és a befejezettség. Ezeken kívül még egy sereg más probléma is fölmerült, mint pl. a művészet mai értékelése, a művészet valósága, az általános esztétika elvei, a realizmus és a modern művészet helyzete stb., stb.; valójában tehát a zsúfolt program során minden problémát fel lehetett vetni. A résztvevők között az újpозitivisták mellett ott voltak Hegel s a fenomenológia (Husserl) követői, az objektív idealizmus különböző irányzatainak hívei és a marxisták. Az utóbbiak közül a szovjet Mihail Oszjannikovnak a művészi modernségről, a lengyel Stefan Morawskinak az esztétikai értékelés kritériumáról és a csehszlovák Květoslav Chvatíknak a két háború közti cseh avantgard jelentőségéről szóló előadása általános érdeklődést keltett.

II. A Hegel Társaság salzburgi kongresszusának az volt az előnye az amszterdamihoz képest, hogy — mivel nem volt olyan zsúfolt — programját lényegesen könnyebben át lehetett tekinteni. Viszont Hegel életművét nemcsak az esztétika oldaláról

világították meg. Sokan még akkor sem állították az esztétikát fejtegetéseik középpontjába, amikor ez különben az előadásnak előnyére vált volna; így pl. a francia Jean Hyppolite, pedig Hegel filozófiájának tragikus és racionális vonásairól, illetőleg a tragikus és racionális dialektikájáról beszélt. A kongresszus második napján speciális kérdés: a zene filozófiája került szóba; e vitában a szintén Salzburgban lezajlott zenetudományi értekezlet néhány résztvevője (többek között Szabolcsi Bence és Újfalussy József) is részt vett. Csak a harmadik napon jutottak el a probléma gyökeréhez; ekkor alakult ki és szállt egymással szembe a jól elkülöníthető két tábor: Hegel teológus követői és a marxisták. Igen fontos — művelődéstörténeti szempontból érdekes — kérdések merültek fel a nyelvfilozófiai viták során. Itt a heidelbergi Karl Löwith foglalta össze a nyelvről mint jelrendszerről szóló nézeteket, s főleg Hegel elméletének szentelt nagy figyelmet. Hegel esztétikájáról Jan Patočiek (Prága) és Rosario Assunto (Róma) tartott előadást. Ez utóbbi helyesen aktualizálta Hegelnek a műalkotás halhatatlanságáról szóló nézeteit, és szembeszállt a művészet fejlődéséről szóló mai, vulgárizáló tételekkel. Mario Rossi (Palermo) a hegeli problematika realizmusáról szolt. Marian Váross (Pozsony) pedig a művészet hegeli és marxi objektívizálásának jelentőségére mutatott rá főleg a mai művészet szempontjából.

A salzburgi kongresszus záróülése a művészet jövőjéről szolt. Amíg a két első előadó ismét „elteologizálta” a problémát, addig Ernst Fischer realisan mutatott rá a lényegre: „Az emberiség és a művészet fejlődésének sohasem lesz vége; állandó metamorfózis előtt állnak, mert az embernek kimeríthetetlenek a lehetőségei.”

Salzburgban érdekes volt megfigyelni a marxista nézetek hatását a nyugati világ egy — magát marxistának egyáltalá-

ban nem valló — előadóján is. (*Marian Váross beszámolója alapján; Kultúrnyj Život*, 1964. 1. sz.)

-86-

Sevcsenko-jubileum Ukrajnában

Tarasz Sevcsenko születésének százötvenedik évfordulóját az UNESCO és a Béke Világtanács is felvette ünnepség-naptárába, és világszerte méltatták Ukrajna nagy fiának emlékét, életművét.

A márciusban lezajlott belföldi ünnepségek gazdag programja — többek közt a Sevcsenko-kutató ukrán irodalomtörténészeknek Cserkasziban megtartott konferenciája — után a nemzetközi jellegű és méretű ünnepségsorozat május utolsó és június első napjaiban zajlott le; ez utóbbiról és az ünnepségekről kapcsolatos kiadványokról akarok most, úgy is mint szemtanú, beszámolni.

A Sevcsenko-kongresszus keretében, a Sevcsenko megünneplésére alakult kormánybizottság és az UNESCO közös meghívására az össz-szövetségi és az ukrán írószövetség plénuma május 27—28-án ülésezett az Ukrán Szovjet Szocialista Köztársaság legfelsőbb tanácsának — az ukrán parlamentnek — impozáns üléstermében. A Szovjetunió legkülönbözőbb tájairól összesereglett írók és a hallgatóként jelenlevő külföldi vendégek előtt Konsztantyin Fegyin, a neves orosz író, az össz-szövetségi írószövetség első titkára nyitotta meg a plénomot, s annak tárgyát így jelölte meg: „A szovjet szépirodalom népiségének és pártosságának kérdése”, amely — Fegyin szavai szerint — a legszorosabban összefügg a Sevcsenko-hagyománnyal.

Május 29—30-án nemzetközi fórum ünnepelte Sevcsenkót. Mint az ebből az alkalomból alakult ukrán kormánybizottság elnöke, Mikola Bazsan nyitotta meg a fórumot. Az ukrán kormány nevében Petro Tronyko miniszterelnökhelyettes üdvözölte a megjelenteket, s mint első felszólaló, Leonvid Novicsenko irodalomtörténész, az ukrán tudományos akadémia levelező tagja *Sevcsenko és korunk* címmel tartott előadást: világirodalmi perspektívából elemezte az ukrán klasszikusnak a mai írókra gyakorolt hatását. Pavel Jersov, az UNESCO főigazgatójának helyettese Sevcsenkóról, a humanista gondolkodóról beszélt és megemlíttette a Kobzos-kötet egyre növekvő számú külföldi kiadását. Suniti Kumar Chatterji bengáliai szenátor, a calcuttai egyetem professzora az oroszok és ukránok indiai irodalmi kapcsolatairól sorolt

fel érdekes adatokat. Jaroslaw Iwaszkiewicz, a nagyhírű lengyel író Sevcsenkónak sokszor fel nem ismert lengyelbarátságát bizonyította. Borisz Polevoj, a kiváló orosz író meghatározó történetet mesélt arról, hogy a költő sírjának visszafoglalása után a szovjet katonák miként koszorúzták meg a sérült emlékművet. Az Európai Íróközösség főtítkára, Giancarlo Vigorelli elmondta, hogyan ismerkedett meg Sevcsenko műveivel és rajtuk keresztül Ukrajnával. Wilson Macdonald kanadai költő lírai szavakkal adta át szülővárosának, Torontónak üdvözlését, ahol ugyancsak áll Sevcsenko szobra. Mihai Benuie, a román írószövetség elnöke mint ukrán Antheusról beszélt Sevcsenkóról, Rockwell Kent, a híres amerikai festőművész a nyugati világ nagy költőihöz, többek közt Byronhoz és Blake-hez hasonlította az ukrán klasszikust, Alfred Kurella pedig, aki németre fordította a Kobzos-verseket többek közt e fordítás nehézségeit is megemlíttette. Tahir Zsarokov kazah költő elmondta, milyen közvetlen emlék él Sevcsenkóról a kazah nép szívében. Julius Dolanský, a neves cseh szlavista részletesen ismertette a cseh Sevcsenko-fordítások történetét, majd Maria Teresa León, spanyol forradalmár költőnő ihletett képekben, muzsikáló szavakkal magasztalta a nagy ukrán klasszikust. Blaže Koneski makedón író Jugoszlávia népeinek üdvözlését adta át, majd Tacua Kuroda japán tudós hazája haladó kultúrájának és az ukrán költészet képviselőinek kapcsolatát elemezte, utána Szimeon Ruszakiev bolgár irodalomtörténész filológiai pontossággal mutatta ki azt a hatást, amelyet Sevcsenko a bolgár költészet fejlődésére gyakorolt, Guido Piovene az ismert olasz író az ukrán költő híres végrendeletére hivatkozott felszólalásában, Eugène Guille-vic, a neves francia költő és műfordító, aki a magyar költészetet is tolmácsolja és Sevcsenko első francia fordítója, elmondta, hogyan ismerkedett meg az ukrán költő életművével. Samuel Feijvő népszerű kubai költő Sevcsenko költészetének agitációs erejét méltatta. Magyar részről Hidas Antal az ukrán költő műveinek fordításával kapcsolatos személyes élményeit és azt a folyamatot ismertette, amelynek során Sevcsenkóból a fordítások révén magyar költő is lett. Lodonsijn Tudev a mongol írószövetség nevében hazájának a szovjet irodalommal való kapcsolatairól beszélt és a felszólalók által átnyújtott könyvajándékok, idegen nyelvű Sevcsenko-kötelek mellé egy igen érdekes képet adott át az elnökségnek: a költőnek báránybőre nyírt művészi portréját. Lelkes méltatások hangzottak még el a kanadai és Egyesült Államokbeli ukránok küldöttei részéről,

majd Karlo Kaladze grúz költő tüzes szavai után az ukrán Mihajlo Sztelmah záróbeszédével ért véget a nemzetközi fórum.

Nem kevésbé nagyszabásúak voltak a plénummal és fórummal kapcsolatos *társadalmi ünnepségek*. Május 28-ának délutánján a kijevi Sportpalotában különböző nemzetiségű írók hosszú sora versben és prózában ünnepelte a népek barátságát a hatalmas nézőtér előtt, 30-án, a fórum ülésének bezárása után öt nagy folyami gőzhajó indult el a Dnyeperen, a parton pedig autók és autóbuszok beláthatatlan karavánban követték a vízi utasokat: így kezdődött meg a zarándoklat Sevcenko sírjához és gyermekkorának nevezetes helyeihez. 31-én a költő sírjánál a dombon a folyó fölé magasban emelkedő emlékmű tövében felejtethetlen hangulattú ünnepség keretében, íróknak, politikusoknak és különféle társadalmi rétegek képviselőinek beszédei, népviseletbe öltözött énekkarok számai közepette a koszorúk és csokrok tengerével árasztották el az emlékmű talapzatát és környékét, majd a domb oldalában ki-ki saját nevének tábláskájával megjelölt tölgyfacsemetét ültetett el. A szomszéd domb fennsík-tetején épített óriási szabadtéri színpadon a sokezres nézősereg előtt több ezer főnyi egyesített kórus Sevcenko-dalok éneklésével kezdte meg azt a négyórás művészi műsort, amelyben Ukrajna legnevesebb művészei — és műsoron kívül a közönség soraiban jelenlevő, hatvanöt éves Ivan Kozlovskij, az egész Szovjetunió egyik legismertebb művésze — egy-egy műsorszámmal adóztak a költő emlékének. Másnap folytatódott a zarándokút: a költő szülőfalujába, Morinciba és az életrajzból ismert községekbe, az emlékmúzeumokhoz, az eredeti formájukban megőrzött vagy helyreállított pici parasztkunyhókhoz meg a főúri kastélyba, ahol inaszkodott. A majdnem négyszáz kilométer hosszú autópálynak csaknem teljes hosszában a falvak elősereglett népe üdvözölte a vendégeket, az emlékhelyeken megható jelenetek közepette pionírok csokrokkal és nyakkendőkkal árasztották el őket, még Sevcenko családjának egy késői leszármazottja is üdvözölte az érkezőket, egy kultúrházban pedig az állami Sevcenko-díjak ünnepélyes átadása zajlott le, és i. t. S útközben is léptenyomon, helyi kórusok ajkán felcsendültek Sevcenko népdallá lett verseinek csodálatos dallamai — *Énekeim, énekeim...*, *Nyög, zúg a széles Dnyeper...* és a híres *Végrendelet*. Június 2-án kormányfogadás zárta le a társadalmi ünnepségek sorozatát.

Művészi eseményekben is bővelkedtek ezek a Sevcenko-napok: Heorhij Majboroda ukrán zeneszerző *Tarasz Sevcenko* című operájának premierje, a színházak és mozik Sevcenko életéről szóló vagy műveinek témájáról készült darabokat játszottak, így pl. a *Marina* c. elbeszélő költeményből készült drámat és a *Történetek Sevcenkről*, a *Kobzos énekei*, valamint a nálunk *Szétört bilincsek* címmel játszott életrajzi filmet, de szerepelt a mozik műsorában a *Léleja*, a *Cseléd lány* c. költeményből készült film, és Sevcenko híres darabja *Nazar Sztodola* is. Megnyílt a költő jubileumának szentelt képzőművészeti kiállítás is. Szavalóestek, zenei-irodalmi műsorok is követték egymást.

Külön bibliográfia kellene az ünnepi *kiadványok* teljes felsorolásához. Csak példaképpen említünk néhányat: azon kívül, hogy az akadémiai könyvesboltban Sevcenko összes műveinek (szépirodalmi és festészeti munkáinak, vázlatainak és levelezésének) befejező kötetait árusították, a jubileumra hat vaskos kötetben megjelent összes irodalmi műveinek és levelezésének gazdagon illusztrált kiadása. Egy kis kötet a híres *Végrendelet* fordításait tartalmazza 55 nyelven, nagy album formájában is kiadták az illusztrált *Kobzos* és facsimile kiadásban jelent meg az a kis kézirat-kötet, amely a költőnek a katonai büntetőtáborban, életveszéllyel dacolva feljegyzett verseit tartalmazza. Új kiadásban jelent meg Jevhen Kiriljuk tudományos Sevcenko-életrajza és *Okaszana Ivanenkónak* a költő ifjúságáról, írt rogenye. Sevcenko egyes műveinek és válogatott kötetének új kiadásai, a képzőművészeti alkotásait tartalmazó albumok és levelezőlap-gyűjtemények, múzeumi útmutatók stb. felsorolhatatlan tömegben lepték el a könyvesboltok és utcai pavilonok pultjait. A Sevcenko nemzetközi elismerését dokumentáló három kötetes kiadványáról könyvszemlénkben számolunk be. Különlegességgént kell megemlítenünk azt az értékes hang-lemezgyűjteményt, amely a költő verseinek és drámai részleteinek színészi előadását, népdallá lett verseinek szolisták és kórusok által előadott felvételeit stb. tartalmazza.

Őszinte lelkesedés, alapos hozzáértés és az ukrán kormány által a rendezőbizottság és a kiadók rendelkezésére bocsátott (de anyagiakban is bőven megtérülő) jelentős pénzösszeg: ez volt a nagyszabású manifesztáció reális alapja.

RADÓ GYÖRGY

Vuk St. Karadžić Szimpózium

1964-ben van Vuk St. Karadžić halálának századik évfordulója. Az év folyamán egész Jugoszláviában megemlékeztek a nagy nyelvi és helyesírási reformátor, népdal- és népmesegyűjtő, történész és néprajztudós jelentőségéről, aki nemcsak az irodalom, hanem az egész szerb művelődés fejlesztése terén korszakalkotó tevékenységet fejtett ki.

Vuk. St. Karadžić emlékére rendezett sok ünnepség közül az 1964. szeptember 14. és 19. között Belgrádban megrendezett tudományos szimpózium emelkedik ki. Ezen az impozáns nemzetközi szlavisztikai összejövetelen a szocialista országok képviselőin kívül majdnem minden nyugati ország képviselői is részt vettek. A legnagyobb és legtekintélyesebb küldöttség a Szovjetunióból érkezett V. V. Vinogradov akadémikussal az élén. Nem sorolhatjuk fel minden egyes külföldi résztvevő nevét, de ki kell emelnünk néhányat, akiknek jelenléte a szimpózium színvonalát fémjelezte, mint pl. R. Jagoditsch (Bécs), I. Lekov (Szófia), R. Auty (London), E. Hill (Cambridge), H. Peukert (Jéna), L. Hadrovics (Budapest), T. Lehr-Splawinski (Krakkó), F. Slawski (Krakkó), E. Petrovici (Bukarest), A. B. Lord (Cambridge, USA), I. K. Beloded (Kijev), D. Sz. Lihasov (Moszkva), A. Schmaus (München), J. Vyrenc (Párizs), J. Dolanský (Prága), B. Havranek (Prága) és K. Horálek (Prága). Jugoszláv részről minden jelentősebb szerbhorvát nyelvész és irodalomtörténész ott láttuk a résztvevők között. Sok külföldi műfordító és fiatal szlavista is jelen volt, mint a Szerbhorvát Nyelvi és Irodalmi Társulat vendége, így Magyarországról Csuka Zoltán műfordító és Pavlov Dusan, a pécsi Tanárképző Főiskola tanársegédje.

A szimpózium munkáját három szekcióban folytatta. Az első nyelvészeti, a második folklorista jellegű volt, míg a harmadikban Karadžić munkásságának és működésének külföldi kapcsolataival foglalkoztak. Az első szekcióban hangzott el Hadrovics László professzor előadása „A latinbetűs helyesírási reformtervei 1875-ben” címmel. A legtöbb irodalomtörténeti vonatkozást a harmadik szekció munkájában találjuk. A témák és problémák sokrétűségét a fontosabb előadások címei is világosan mutatják: „Vuk Karadžić és az oroszok” (R. Lalić, Belgrád), „Vuk Karadžić és Ukrajna” (I. K. Beloded, Kijev), „Vuk első találkozásai a lengyelekkel” (Dj. Živanović, Belgrád), „Vuk Karadžić és a szorok” (P. Nowotny, Bautzen), „Vuk Karadžić és a cseh irodalom” (J. Dolanský, Prága), „Vuk bécsi élete és munkássága”

(R. Jagoditsch, Bécs), „Jakob Grimm és a szlávok” (H. Peukert, Jéna), „Vuk Karadžić, Leopold Ranke, Karl Marx” (D. Nedeljković, Belgrád), „A német sajtó Vuk berlini tartózkodásáról” (M. Jähnichen, Berlin), „Vuk Karadžić Olaszországban (J. Marchiori, Padova), „Vuk Karadžić és a bolgárok” (I. Konev, Szófia), „Vuk a macedónoknál” (H. Polenaković, Skopje) és „Vuk és a románok” (R. Flora, Belgrád). Ide kívánczik még a második szekcióba sorolt „Vuk és Mažuranić” (I. Frangeš, Zágráb) c. előadás is. A harmadik szekcióban hangzott el Póth István referátuma „A szerbhorvát népköltészet a magyar irodalomban Vuk korában” címmel.

Az előadásokat viták követték. Az egyes szekciók vitái sokszor igen élénkek voltak, s így egyrészt a hallgatóság érdeklődését, másrészt az előadások színvonalát is mutatták.

A plenáris záróülésnek kimagasló eseménye volt V. Vinogradov szovjet akadémikus előadása „Vuk Karadžić és az orosz filológusok a XIX. sz. végén” címmel, amelyben egyúttal korrigálta az ötvenes években Vuk Karadžićról kialakult helytelen nézeteket.

A belgrádi napi sajtó rendszeresen foglalkozott a szimpózium eseményeivel, a szakfolyóiratok visszhangja természetesen még várat magára, de ettől függetlenül megállapíthatjuk, hogy ez a tudományos ülésszak méltó volt Vuk. St. Karadžić nevéhez, és egyes referátumok új adatok feltárásával és már ismert jelenségek új megvilágításával túlmentek a szokásos jubileumi megemlékezés keretein, s valóban előbbre vitték a tudományt.

A szimpózium teljes anyaga majd könyv alakban is napvilágot lát.

P. I.

VI Corso Internazionale d' Alta Cultura

A velencei Fondazione Giorgio Cini ez évi, VI. nemzetközi tudományos ülésszakát — éppen úgy, mint a két évvel előttiét — a modern művészet és a mai civilizáció kérdéseinek szentelte. A szeptemberben megrendezett ülésszakon, amelynek időtartama alatt az ülésszak tematikájához eleven illusztrációkat szolgáltatató rendezvények (a XXXII. Biennale, a XXV. Filmfesztivál, a XXIII. Próza Színházi Fesztivál és a XXVII. Modern Zenei Fesztivál) teszik érdekessé Velence kulturális életét, neves olasz és külföldi tudósok, kritikusok és művészek előadásai (köztük L. Anceschi, bolognai professzor, R. Bart-

hës, francia esztéta, G. A. Dell'Acqua, a Biennale fõtitkára, U. Eco, római kritikus, P. Francastel, francia mû történéssz, G. Mazzariol, velencei építész, P. L. Nervi, világhírû olasz építész, E. Raimondi, bolognai professzor, U. Spirito, római professzor, stb.) foglalkoztak a modern mûvészet

problémaival, elsõsorban azzal a kérdéssel, hogy mi a helye, szerepe és értéke korunk mûvészetének, korunk technikai jellegû társadalmában. Az ülésszak elõadásainak részletesebb ismertetésére folyóiratunk egyik következõ számában visszatérünk.
M. P.

BEÉRKEZETT KÖNYVEK

P. Liba: Vydavetel'ské dielo Matice Slovenskej. 1863—1953. Matica Slovenské, Martin

K. Nonnemann: Schriftsteller der Gegenwart. Deutsche Literatur. Walter-Verlag, Olten

W. Falk: Leid und Verwandlung. Otto Müller, Salzburg

M. Carrouges: Kafka contre Kafka. Plon, Paris

M. Thalmann: Romantik und Manierismus. Kohlhammer, Stuttgart

H. Mayer: Dürrenmatt und Frisch. Neske, Pfullingen

D. W. Jefferson: Henry James and the Modern Reader. Oliver and Boyd, Edinburgh

Kéry László: Shakespeare vígjátékai. Gondolat, Budapest

J. Petrmičl: Vilém Závada. Československý Spisovetel', Praha

Levy: Umeni prekladu. Československý Spisovetel'. Praha

H. Kerner: Flaubert, Joyce and Beckett. Beacon Press, Boston

F. Venturi: Le origini dell' Enciclopedia. Einaudi, Torino

E. C. Guillet: The Great Migration. University Press, Toronto

Wykaz listów autorów zachodnio i południowo-słowiańskich w bibliotekach polskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Warszawa

V. Hall: A Short History of Literary Criticism. University Press, New York

W. M. Simon: European Positivism in the Nineteenth Century. An Essay in Intellectual History. Cornell University Press, Ithaca

M. Davies: Apollinaire. Oliver and Boyd, Edinburgh

J. Reményi: Hungarian Writers and Literature. Rutgers University Press, New Brunswick, N. J.

M. Bradbury: Evelyn Waugh. Oliver and Boyd, Edinburgh

B. Everett: Auden. Oliver and Boyd, Edinburgh

H. Politzer: Franz Kafka. Parable and Paradox. Cornell University Press, Ithaca

P. Reimann: Hauptströmungen der deutschen Literatur. Dietz Verlag, Berlin

P. Pasolini: Passione e ideologia. Garzanti, Milano

I. Watt: The Rise of the Novel. Chatto and Windus, London

I. Lerner: (ed.): Shakespeare's Tragedies. Penguin Books, Harmondsworth

L. C. Knights: Explorations. Penguin Books, Harmondsworth

T. L. S.: Essays and Reviews from The Times Literary Supplement. Oxford University Press, London

R. A. Hall: Cultural Symbolism in Literature. Linguistica, Ithaca

C. Gohdes: Bibliographical Guide to the Study of the Literature of the U. S. A. Duke University Press, Durham

J. Bruneau: Les débuts littéraires de Gustave Flaubert. 1831 1845. A. Colin, Paris

C. Glücksberg: The Self in Modern Literature. Pennsylvania State University Press

M. Fubini: Metrica e poesia. Feltrinelli, Milano

J. L. Halio: Angus Wilson. Oliver and Boyd, Edinburgh

K. G. W. Cross: Scott Fitzgerald. Oliver and Boyd, Edinburgh

J. Cruickshank: Montherlant. Oliver and Boyd, Edinburgh

R. N. Coe: Beckett. Oliver and Boyd, Edinburgh

Yearbook of Comparative and General Literature, 1963.

R. Lettis — *W. E. Morris*: A Wuthering Heights Handbook. The Odyssey Press, New York

M. Butor: Répertoire II. Minuit, Paris

L. Beccaria: Ritmo e melodia nella prosa italiana. Olschki, Firenze

K. Krejčí: Heroikomika v básnictví Slovanů. Nakladatelství Československé Akademie Věd, Praha

BIBLIOGRAPHIA

IRODALOMELMÉLETI REPERTÓRIUM

1963. II. félév

Akzente = Akzente (NSZK)
 Be = Belfagor (Olaszország)
 BRPh = Beiträge zur Romanische Philologie (NSZK)
 CLS = Comparative Literature Studies (USA)
 Contemporaneo = Contemporaneo (Olaszország)
 ČL = Česká Literatura (Csehszlovákia)
 ČR = Československá Rusistika (Csehszlovákia)
 Delo = Delo (Jugoszlávia)
 DN = Дружба народов (SZU)
 DNR = Die Neue Rundschau (NSZK)
 DR = Die Deutsche Rundschau (NDK)
 DVJS = Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (NSZK)
 DZPh = Deutsche Zeitschrift für Philosophie (NDK)
 EL = Език и литература (Bulgária)
 Es = Esprit (Franciaország)
 Eu = Europe (Franciaország)
 Euph = Euphorion (NSZK)
 FC = Filozofický časopis (Csehszlovákia)
 Fle = Fiera Letteraria (Olaszország)
 FM = Философская мысль (Bulgária)
 GRM = Germanisch – Romanische Monatsschrift (NDK)
 I = Искусство (SZU)
 IIL = Известия на Института на литература (Bulgária)
 IL = Иностранная литература (SZU)
 Izraz = Izraz (Jugoszlávia)
 JAAC = The Journal of Aesthetics and Art Criticism (USA)
 JaL = Jaşul Literar (Románia)
 K = Коммунист (SZU)
 KJ = Književnost i jezik (Jugoszlávia)
 Knj = Književnost (Jugoszlávia)
 KS = Kultura i Spoloczenstwo (Lengyelország)
 KZ = Kulturný život (Csehszlovákia)
 LF = Listy Filologické (Csehszlovákia)
 LFr = Les Lettres Françaises (Franciaország)
 LG = Литературная газета (SZU)
 LLN = Les Lettres Nouvelles (Franciaország)
 LM = Литературна мисъл (Bulgária)
 LMS = Letopis Matice srpske (Jugoszlávia)
 LN = Literární Noviny (Csehszlovákia)
 Meanjin = Meanjin Quarterly (Ausztrália)

MT = Marxism Today (Anglia)
 ND Filosz = Научные доклады высшей школы. Философские науки (SZU)
 Neva = Нева (SZU)
 NM = Новый мир (SZU)
 NMysl = Nová Mysl (Csehszlovákia)
 NSZ = Наш современник (SZU)
 O = Октябрь (SZU)
 OMF = Otázky Marxistické Filozofie (Csehszlovákia)
 Phil = Philologus (NDK)
 PL = Pamiętnik Literacki (Lengyelország)
 Plamen = Plamen (Csehszlovákia)
 Prilozi = Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor (Jugoszlávia)
 PSI = Pamiętnik Słowiański (Lengyelország)
 RE = Revue d'Esthétique (Franciaország)
 RFRG = Revista de Filologie Romanica și Germanica (Románia)
 RLI = La Rassegna della Letteratura Italiana (Olasz.)
 S = Savremenik (Jugoszlávia)
 SB = Scribul Bănăţean (Románia)
 SF = Sinn und Form (NDK)
 SL = Slovenská Literatura (Csehszlovákia)
 Slavia = Slavia (Csehszlovákia)
 SP = Slovenské Pohl'ady (Csehszlovákia)
 StF = Studia filozoficzne (Lengyelország)
 SZ = Септември (Bulgária)
 TLS = The Times Literary Supplement (Anglia)
 Tw = Twórczość (Lengyelország)
 UR = Umjetnost riječi (Jugoszlávia)
 VAN = Вестник Академии Наук СССР (SZU)
 VF = Вопросы философии (SZU)
 VL = Вопросы литературы (SZU)
 VLU = Вестник Ленинградского Университета (SZU)
 VMU = Вестник Московского Университета (SZU)
 VR = Viaţa Românească (Románia)
 WSJb = Wiener Slavistisches Jahrbuch (Ausztria)
 WZ = Wort in der Zeit (Ausztria)
 ZDPH = Zeitschrift für Deutsche Philologie (NSZK)
 ZfA = Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik (NDK)
 ZFS = Zeitschrift für Slavistik (NDK)
 ZLit = Życie Literackie (Lengyelország)
 Zn = Знамя (SZU)
 ZRL = Zagadnienia Rodzajów Literackich (Lengyelország)
 Zv = Звезда (SZU)

SZOVJETUNIO

АГАМАЛАН, Г.: Гносеологические вопросы происхождения и развития искусства. VF 9 sz. 116–124.
 АНИСИМОВ, И.: О закономерностях современного литературного развития. VL 7. sz. 16–32. [A népszerű és a pártosság mint a szovjet irodalom két alapelve, a haladó irányzatok a nyugati irodalomban.]

АНИСИМОВ, И.: Философия творчества. Zn 11. sz. 193–202. [Az alkotói módszer értelmezése a szocialista és a nem-szocialista irodalomban.]
 БАРАБАШ, Ю.: Красота истины. Zv 8. sz. 203–211. [Az egyszerűségről a művészetben.]
 БЕРКОВ, П.: Проблемы современной текстологии. VL 12. sz. 78–95. [A legújabb szovjet textológiai irodalom kritikai szemléje.]

- БРОВМАН, Г.: Пафос жизнеутверждения или жупел лакировки. VL 12. sz. 3–24. [A mai szovjet irodalom optimizmusáról.]
- БУШМИН, А.: Социалистический реализм. RL 4. sz. 3–24. [A fogalom tartalmáról.]
- БУШМИН, А.: Столбовая дорога искусства. Neva 7. sz. 179–182. [Recenzió Sz. Petrov: A realizmus problémái a szépirodalomban (M. 1962) c. könyvről; a realizmus széles és szűk értelmezéséről.]
- ВЕРЦМАН, И.: Диалектика побеждает систему. VL 8. sz. 104–131. [Az irodalom problémái Hegel esztétikájában.]
- ВИДИНЕЕВ, Н.: Об условности в искусстве. VL 10. sz. 71–79. [A hagyományos realista és az ún. feltételes stílus viszonyáról.]
- ВИНОКУРОВ, Е.: Поэзия и мысль. LG 120. sz. [A VII. Nemzetközi Költőtálalkozón elhangzott beszéd a mai költészetéről.]
- ВОЛОЖЕНИН, А.: Легенда и правда о пролетарской поэзии. RL 3. sz. 16–36.
- ВОРОБЬЕВ, В.: Ленин против модернизма. Zv 11. sz. 179–184. [Lenin és Lunacsarszki vitája az 1920-as évek orosz modernistáiról.]
- ГРИГОРЬЕВ, А.: Накануне у съезда славистов. Международные взаимосвязи русской классической литературы в освещении зарубежной славистики последних лет. RL 3. sz. 170–198.
- ГУЛИЯ, Г.: Новаторство — закон нашей жизни. LG 142. sz. [Az újítás szükségessége az irodalomban.]
- ГУРАЛЬНИК, У.: Экранизация, её сторонники и противники. VL 9. sz. 78–96. [Az irodalmi művek megfilmesítésének problémái, az irodalom és a film kölcsönhatásának törvényszerűségei.]
- ДОЛГОВ, К.: Социальный смысл Эстетической концепции Жака Маритена. VF 11. sz. 132–142.
- ДЯКОНОВА, Н.: Эстетические взгляды Кита. VL 8. sz. 91–103.
- ДЫННИК, М.: Эстетика Дидро. ND Filosz 6. sz. 81–86.
- ЕГОРОВ, А.: Творческий метод социалистического коммунистического искусства. K 14. sz. 79–94. [A szocialista realista módszer történeti jellegéről, a szocialista realizmus és a kritikai realizmus szembeállításáról; alkotói módszer és stílus meghatározása és összefüggése.]
- ЕКИСИН, П.: А. В. Луначарский и проблемы социалистического реализма в искусстве. ND Filosz 3. sz. 58–65.
- ЗАРЕВ, П.: Эстетический идеал — ядро художественного метода. VL 12. sz. 43–59. [A mai alkotói törekvésekről.]
- ЗАТОНСКИЙ, Д.: О внешнем сходстве и принципиальных различиях. IL 7. sz. 208–220. [A realizmus és a modernizmus módszereinek látszólagos hasonlóságáról, az „integrált művészet”-elméletéről, a kritikai és a szocialista realizmus viszonyáról.]
- ЗИМЕНКО, В.: Изображение, правда, условность. O 12. sz. 189–202.
- ИЛЬИЧЕВ, Л.: Методологические проблемы естествознания и общественных наук. VAN 11. sz. 7–17. [A filozófia és a szaktudományok egységének objektív alapjairól, a társadalom- és a természettudományok alaptalan szembeállításáról, a burzsoá ideológia elleni harcról.]
- ИЛЬИЧЕВ, Л.: Методологические проблемы общественных наук. VAN 11. sz. 27–46. [Lenin módszertani örökségének feldolgozásáról, a logika és a történelem viszonyáról, az esztétika filozófiai alapjairól.]
- КЕМЕНОВ, В.: Против модернизма в искусстве. — Реакционные устремления под флагом «новаторства». I 7. sz. 58–65.
- КОВАЛЕВ, Ю.: Проблемы изучения советской литературы. VLU 3. sz. 129–132.
- КРАВЦОВ, Н.: Славянские литературы и мировой литературный процесс. (К истории вопроса.) IAN 300–312.
- КУЗНЕЦОВ, М.: Политика, «преследуемая» Роб-Грийе. LG 127. sz. [Vita Robe-Grillet-vel az arolitikus irodalomról.]
- КУЗНЕЦОВ, М.: Социалистический реализм и модернизм. NM 8. sz. 220–245.
- КУЛЕШОВ, В.: Взаимодействие литератур и литературный процесс. VL 8. sz.
- 144–155. [Az összehasonlító irodalomtudomány mai helyzetéről.]
- МАКЕДОНОВ, А.: Реальность идеала и реализм искусства. VF 11. sz. 121–131.
- МЕЙЛАХ, Б.: Содружество наук и требование времени. VL 11. sz. 61–86. [Az irodalomtudomány határainak kiterjesztéséről, más tudományokkal való kapcsolatoknak kiszélesítéséről, az elmélet és a gyakorlat viszonyáról.]
- МИХАЙЛОВСКИЙ, Б.: Об истоках современного абстракционизма (в живописи и литературе). VMU 4. sz. 22–40.
- МОМДЖЯН, Х.: Мировоззрение Дидро и современность. VF 12. sz. 68–80.
- НАЗАРЕНКО, В.: Мировоззрение и мастерство. O 11. sz. 196–216.
- НЕДЕЛИН, В.: В сумерках психоанализа. (Фрейдизм и искатели «антиидеологии».) IL 10. sz. 198–216. [A freudizmus és az egzisztencializmus a mai amerikai irodalomban.]
- НЕУПЮКОВА, И.: К вопросу о принципах построения истории всемирной литературы. IAN 373–386.
- НИКОЛЮКИН, А.: Психография — «новый метод» в литературоведении США. VL 9. sz. 126–128.
- ПАЛИЕВСКИЙ, П.: О структурализме в литературоведении. Zn 12. sz. 189–199.
- ПИМЕНОВА, Т.: Гносеологические корни абстракционизма. NDFilosz 5. sz. 45–51.
- ПИНИ, О.: Научная сессия по проблеме «История русской классической литературы и ее международные связи.» IAN 451–453. [A SZTA irodalomtudományi tudományos tanácsában 1963. februárjában lezajlott vitáról.]
- СВЕТОВ, Ф.: Рождение характера. VL 10. sz. 171–180. [A jellemalkotás különböző módszereiről.]
- СМОЛЬНИНОВ, И.: Марксистско-ленинская эстетика и современный абстракционизм в искусстве. NDFilosz 2. sz. 3–14.
- СОКОЛОВ, А.: К спорам о романтизме. VL 7. sz. 118–138. [A romantika-kutatás helyzetéről, a romantika-meghatározásról a szovjet tudományban.]
- СТАХОВ, В.: О поэтической природе романа. Zn 10. sz. 191–208. [Recenzió V. Dnyerov: A realizmus problémái (L., 1961) c. könyvről.]
- ТИМОФЕЕВА, В.: Наследие Маяковского и некоторые вопросы современной поэзии. RL 3. sz. 3–15.
- ТУГАРИНОВ, В.: Красота как ценность. ND-Filosz 4. sz. 59–65. [Az esztétikai szép kategóriájáról.]
- ТУДОРОВСКИЙ, А.: О гипотезе магического происхождения искусства. VF 9. sz. 125–134.
- ФОМЕНКО, Л.: Наследие классиков не исчерпаемое. LG 145. sz. [Válasz Gulija cikkére.]
- ЧАЛМАЕВ, В.: Интернациональная основа советской литературы. K 7. sz. 86–94. [A szovjet népek irodalmának kölcsönhatásáról.]
- ЧУКОВСКИЙ, К.: Бедный словарь — и богатый. LG 87. sz. [A műfordítói munkáról.]
- ЧУКОВСКИЙ, К.: Вина или беда? LG 93., 96. sz. [A műfordítás problémáiról.]
- ЧУКОВСКИЙ, К.: Неточная точность. LG 110. sz. [A fordítói mesterségről.]
- ШТАМБОВ, А.: Взаимосвязь художественного метода и стиля. VF 7. sz. 50–63.
- ЩЕРБИНА, В.: Бесчеловечность модернизма. Zn 7. sz. 212–221., 8. sz. 193–208.
- ЩЕРБИНА, В.: Время, человек, искусство. T 10. sz. 3–18. [A nyugati modernista és a szovjet művészet lényegi különbözőségéről.]
- ЩЕРБИНА, В.: Реализм и идеяность. (Взгляды К. Маркса, Ф. Энгельса и некоторые литературные споры наших дней.) IL 8. sz. 206–219.
- ЩЕРБИНА, В.: Художник, реализм, время. (М. Горький и некоторые проблемы современной литературы.) VL 9. sz. 3–22.
- ЭЛЬСБЕРГ, Я.: В атмосфере растерянности и распада. (О современной буржуазной литературной теории.) VL 11. sz. 162–168.
- ЭЛЬЯШЕВИЧ, А.: Нерушимое единство. Zv 8. sz. 185–202. [A régi és új szovjet író nemzedék állítólágos eszméi ellentétének bírálata, a szovjet irodalom egysége.]

ЯКОВЛЕВ, Б.: Великая школа идейной борьбы. (Ленин и современная литература.) VI 11. sz. 3—20.

Az Európai Íróközösség Fóruma (Leningrád, 1963)

Роман, человек, будущее. LG 98. sz. [A tanácskozás jelentőségéről, eredményeiről.]

Роман, человек, общество. IL 11. sz. 204—246. [A résztvevők nyilatkozatai.]

АКСЕНОВ, А.: Мне дороги судьбы романа. LG 103. sz.

АНИСИМОВ, И.: Ленинградский диалог о современном романе. IL 11. sz. 246—252. [Az irodalom és a valóság viszonyáról elhangzott nyugati felszólalásokról.]

БАЛАШОВА, Т.: Споры о «новом романе». VI 12. sz. 96—112.

КОВАЛЕВ, В.: Новаторство и мировое значение советского романа. RL 4. sz. 25—54.

КРАУЛИНЬ, К.: Диалектика романа. LG 89. sz. [A regény és a társadalom fejlődéstörvényeinek összefüggéséről.]

КРОХМЭЛЬНИЧАНУ, [Crochmalniceanu] О.: О романе и романистах. LG 97. sz.

ЛЕОНОВ, Л.: Слава человеку. LG 95. sz.

МАЧАВАРИАНИ, В.: Судьбы романа. (Заметки участника ленинградского симпозиума.) DN 12. sz. 234—245.

МОТЫЛЁВА, Т.: В спорах о романе. NM 11. sz. 206—226. [A viták tanulságai.]

НОВИЧЕНКО, Л.: Первооткрыватели. LG 97. sz. [A regény „válságáról”. Felszólalás.]

РЮРИКОВ, Б.: Роман всемогущ. LG 95. sz. [Felszólalás.]

СИМОНОВ, К.: Ответственность. LG 95. sz. [Felszólalás.]

СУЧКОВ, Б.: Реальность и роман. LG 105. sz. [A regény létszerűségének kérdése a résztvevők véleményeinek tükrében.]

УИЛСОН, [Wilson] Э.: Точка зрения англичанина. LG 97. sz. [Felszólalás.]

УНГАРЕТТИ, [Ungaretti] Д.: Обеспечить искусство будущее. LG 94. sz. [Nyilatkozat.]

УРНОВ, Д.: В ожидании гения. (Споры о романе в английской печати последних лет.) VI 11. sz. 92—99.

ФЕДИН, К.: Судьба романа. LG 94. sz. [A regény helyzete a XX. sz.-ban.]

ЭРЕНБУРГ, И.: Отстаивать человеческие ценности. LG 97. sz. [Felszólalás.]

Az Irodalomelmélet c. kézikönyvről. (M. 1963)

ДМИТРИЕВА, Н.: Структура образа. VI 9. sz. 71—77. [A művészi kép c. fejezetről.]

ЛИХАЧЕВ, Д.: Работа, которую необходимо продолжать. VI 9. sz. 54—61.

МЯСНИКОВ, А.: Проблемы социалистического реализма в первом томе «Теории литературы». VI 9. sz. 41—61. [A jellemábrázolás elméletével és fejlődési problémáival foglalkozó fejezetről.]

ПОСПЕЛОВ, Г.: «Современная историческая поэтика». VI 9. sz. 61—71.

A SZKP júniusi plenumának határozatairól a művészet és az irodalom feladatairól

За высокую идейность литературы и искусства. VMU 4. sz. 10—21.

За коммунистическую идейность. Zv 8. sz. 3—7. Жизнь — источник творчества. VI 8. sz. 3—26.

БОЛЫШОВ, Д.: Высокое призвание. О 8. sz. 189—198.

ГАЛАНОВ, А.: Высокое призвание литературы и искусства. VI 7. sz. 3—15.

ДЗЕВЕРИН, И.: О «Капитале» критика. LG 85. sz. [A kritika feladatairól.]

ДЫМШИЦ, А.: Принципы идеологического наступления. VI 8. sz. 79—90. [Hruscov és Hljcsov felszólalásának külföldi visszhangjáról.]

КОСОЛАПОВ, В.: В наступление по всему идеологическому фронту. NSZ 5. sz. 133—142.

МОТЯШОВ, И.: Правда и «Правдочка». LG 80. sz. [A szovjet irodalom hazafiságáról.]

НОВИКОВ, В.: Героическому времени — героическое искусство. Zn. 9. sz. 178—187., 10. sz. 187—196.

ОЗЕРОВ, В.: Литература и современность. К 18. sz. 75—87.

СОЛОДОВНИКОВ, А.: Открытие человека. LG 112. sz. [A szovjet dráma és színház helyzete és feladatai.]

ЧАЛМАЕВ, В.: К новым победам коммунистической идеологии. DN 8. sz. 3—10.

ЧЕРКАСОВ, Н.: Гражданская миссия советского художника. Т 8. sz. 10—12.

A kritikáról

Принципиальность критики. (Редакционный дневник.) LG 138. sz.

Пафос утверждения, острота споров. (Редакционный дневник.) LG 148. sz.

ЗЕЛЬДОВИЧ, М.—ЛИВШИЦ, Л.: «Натура бойца» (О творческой индивидуальности критика.) VI 10. sz. 26—49.

САБОЛЬЧИ, [Szabolcsi] М.: Творческий метод и конкретные задачи критики. VI 11. sz. 99—102.

Vita a lírai hősről

НАЗАРЕНКО, В.: Литературный пережиток. LG 85. sz. [Hozzászólás Tomasevskij és Papernij vitájához.]

ПАПЕРНЫЙ, З.: Образ, а не призрак. LG 83. sz. [Tomasevskij cikkéhez.]

ТИМОФЕЕВ, Л.: Биография поэта и лирическое «Я». LG 119. sz. [A feltételezettségről és a lírai hősről. A szerkesztőség állásfoglalása a vitában.]

AMERIKAI EGYESÜLT ÁLLAMOK

ALDRIDGE, A. O.—BALAKIAN, A.—GUILLÉN, C.—FLEISCHMANN, W. B.: The Concept of Influence in Comparative Literature. CLS Special Advance Issue, 143—152. [Véleményesere a hatás fogalmának meghatározásáról.]

BERGEL, L.: The Avant-garde Mind and Its Expression. CLS Special Advance Issue 115—125. (Részlet a szerző *Dopo l'avanguardia* c. (1963, Firenze) könyvéből, az avantgarde ismertető jegyeiről.)

BERTOCCI, A. P.—FRENZ, H.—RENOIR, A.: Graduate Study in Comparative Literature. CLS Special Advance Issue, 135—142. [Eszmecsere az összehasonlító irodalomtörténet egyetemi oktatásáról.]

BLESSING, J. H.: Comparative Literature and Title IV of the National Defense Education Act. CLS Special Advance Issue, 127—133. [Az 1958-as törvény kihatásai az összehasonlító irodalom egyetemi tanulmányozására, fokozat szerzéséhez.]

BROWN, M. E.: Croce's Early Aesthetics: 1894—1912. JAAC XXII. 29—41. [Croce esztétikájának fejlődése az „intuiciótól” az „expressió”-ig.]

BRUNIS, T.: The Uses of Works of Art. JAAC XXII, 123—133. [Az esztétika, a szépség és művészet fogalma.]

FOLEJEWSKI, Z.: Mayakovsky and Futurism. CLS Special Advance Issue 71—77. [A futurizmus eszméi-

- nek és módszereinek megnyilvánulása Majakovszkij költészetében.]
- FOX, D. M.: Artists in the Modern State: The Nineteenth-Century Background. JAAC XXII. 135—148. [A művészt megváltozott helye a társadalomban; az állam mint patronus.]
- GASSNER, J.: Varieties of Epic Theatre in Modern Drama. CLS Special Advance Issue 25—41. [Az „epikus dráma” fogalmi jegyei, megnyilvánulása Piscator dramatisztikájában, Brecht és mások műveiben.]
- GIBIAN, G.: Soviet Russian and French Avant-garde Fiction: Contrasts in Attitudes towards Emotion. CLS Special Advance Issue 61—69. [Az érzelme kifejezésében mutatkozó ellentétek a francia „új avantgarde” és a szovjet „molodaja proza” között s a kettőnek, mint avantgardenak meghatározása.]
- HOPFSTADTER, A.: Art and Spiritual Validity. JAAC XXII. 9—19. [A művészet esztétikai tartalmáról.]
- LANGER, V.: The Poet as Critic. CLS Special Advance Issue 17—23. [A költői teljesítmény és kritikai magatartás összefüggései a költészet funkciója tekintetében.]

- MARGOLIS, J.: Creativity, Expression, and Value Once Again. JAAC XXII. 21—23. [Megjegyzések A. Hofstadter *Art and Spiritual Validity* c. tanulmányához.]
- RAMSEY, W.: Some Twentieth Century Ideas of the Verse Theatre. CLS Special Advance Issue 43—50. [A verses dráma (playpoem) mint új irodalmi forma és jelentkezései.]
- RIESER, M.: Russian Aesthetics Today and Their Historical Background. JAAC XXII. 47—53. [A szocialista realizmus esztétikájáról.]
- TATARKIEWICZ, W.: Two Philosophies and Classical Art. JAAC XXII. 3—8. [A pithagorasi és szofista filozófia hatása a művészetre.]
- TUNALI, I.: The Validity of Modern Art. JAAC XXII. 161—163. [A modern művészet problémáiról.]
- WELLES, R.: Philosophy and Postwar American Criticism. CLS Special Advance Issue 1—16. [A *Main Trends of Twentieth Century Criticism* (Yale Review, II 1961, 102—118) c. cikkben összefoglalt kritikai irányzatok vizsgálata a háború utáni amerikai kritikában.]

ANGLIA

- : Critics Abroad. 1. Introduction. TLS LXII. (szept. 27) 715—18. [A számban közölt írások összefoglaló bemutatása.]
- BARTHE, R.: Criticism as language. TLS LXII. (szept. 27) 739—40.
- СЕССИ, E.: Is Empiricism too Parochial? TLS LXII. (szept. 27) 731—32.
- CRAIG, D.: Chaos and Loneliness — Modernism in Literature. MT VII. 9. sz. 271—279. [A modernizmus alapja: az elszigetelődés, a szakítás a néppel. Egy másik útja: a modernség, pl. Brecht, akinek művészete az életből fakad, csak eszközében modernista, különben realista.]
- DOWN, M.: Satire — The New Revolt? MT VII. 7. 219—223. [A szatíra, mint a polgári társadalomból való kiábrándulás kifejezője.]
- LINDSAY, J.: The Alienated Australian Intellectual. Meanjin XXII. 1. sz. 48—59. [Az elidegenedésről az ausztráliai irodalomban.]
- LONGUE-HIGGINS, H. C.: Portrait of the Scientist as

- Artist. TLS LXII. (okt. 25.) 856. [A tudomány és művészetek hasonlóságáról.]
- MADGE, CH.: Seen from the Gallery. TLS LXII. (okt. 25) 859—860. [A tudomány és a művészetek együttéléséről korunkban.]
- MAYER, H.: Critics and the Separation of Powers. TLS LXII. (szept. 27) 723—24.
- PICARD, R.: Critical Trends in France. TLS LXII. (szept. 27) 719—20.
- SNOW, C. P.: The Two Cultures: A Second Look. TLS LXII. (okt. 25) 839—844. [Még egyszer a két kultúra kérdéséről, a tudományos forradalom és irodalom kapcsolatáról, a realizmus kérdéseiről.]
- STAIGER, E.: Time and the Poetic Imagination. TLS LXII. (szept. 27) 747—48.
- TENNANT, K.: Literature and the Life Illusion. Meanjin, XXII. 1. sz. 99—103. [Az illúzió az irodalomban, különösen Kafka, Huxley regényeiben.]
- WATKINSON, R.: Abstract Art. MT VII. 3. sz. 81—89. [Az absztrakt művészet fogalmáról.]

BULGÁRIA

- АВРАМОВ, Д.: Произход и същност на теорията „изкуство за искусство”. (A l'art pour l'art elmélet keletkezése és lényege.) LM 6. sz. 55—87.
- АНГЕЛОВ, В.: Естетическата същност на грозното. (A rút esztétikai lényege.) FM 2. sz. 42—55.
- АНИСИМОВ, И.: За закономерностите на съвременното литературно развитие. (A mai irodalom fejlődésének törvényszerűségei.) SZ 12. sz. 216—231.
- ВЕЛЧЕВ, В.: Петият международен конгрес на славистите. (A Szlavisták V. Nemzetközi Kongresszusa.) EL 6. sz. 1—11. [A kongresszus eredményeinek értékelése.]
- ГЕНОВ, ХИ.: Романтика и романтичен тип художествени обобщения в пролетарската и социалистическо-реалистичната литература. (Romantika és a művészi általánosítás romantikus típusa a proletár- és a szocialista realista irodalomban.) IIL 14—15. k. 23—55.
- ГЕОРГИЕВ, Е.: Приносът на славянските литератури в развитието на световната литература. (A szláv irodalmak hozzájárulása a világirodalom fejlődéséhez.) LM 4. sz. 47—70.
- ГОШКИН-ДИМИТРОВ, Г.: Характер, граници и влияние на буржоазната идеология. (A burzsoá ideológia jellege, határai és hatása.) SZ 10. sz. 110—

- 140, 11. sz. 183—201. [A művészet- és irodalomelmélet területén is.]
- ДУДЕВСКИ, ХР.: Христо Смирненски и Пролеткульта. (Hr. Szmirnenszki és a Proletkult.) LM 6. sz. 28—33.
- КОВАЧЕВ, И.: Бит и художествен вкус. (Élet és művészi ízlés.) SZ 7. sz. 224—237.
- ПАВЛОВ, Т.: Някои проблеми на социалистическо-реалистическия метод в славянските и други литератури. [A szocialista realista módszer néhány kérdése a szláv és egyéb irodalmakban.] SZ 11. sz. 107—121.
- ПЕТРОВ, ЗД.: Георги Бакалов като литературен критик. [G. Bakalov mint irodalomkritikus.] SZ 11. sz. 125—134, 12. sz. 183—201.
- СЛАВОВ, А.: Към въпроса за сравнително-преводния метод. (A fordítás-összehasonlító módszer kérdéséhez.) IIL 14—15. k. 161—180. [A fordítások összehasonlításának módszere a stilisztikában.]
- СТАТКОВ, Д.: Художественият превод като самостоятелна област на литературното творчество. [A műfordítás mint az irodalmi alkotás önálló területe.] LM 4. sz. 103—117.
- ТАРИНСКА, СТ.: Възникване на фейлетона в българската литература. [A társca-műfa fejlődése a bolgár irodalomban.] IIL 14—15. k. 181—194.
- ЦЕНКОВ, А.: Критика на «критиката» на концепцията за обективното съществуване на

Естетичното. [Az esztetikum objektív létezését hirdető elmélet „kritikájának” kritikája.] FM 6. sz. 104—116. [A bolgár esztétikusok vitáinak ismertetése.] ЦЕРВИНА, Вл.: Безчовечността на модернизма.

[A modernizmus embertelensége.] SZ 9. sz. 220—235, 11. sz. 230—246.

ЯНКОВ, Н.: Петдесет година Съюз на българските писатели. [Ötven éves a Bolgár Írók Szövetsége.] SZ 12. sz. 7—11.

CSEHSZLOVÁKIA

ALTMANN, G.: Kvantitatívne metódy v literárnej vede. (Kvantitatív módszerek az irodalomtudományban.) SL 4. sz. 432—441.

ANDRÁŠOVIČ, FR.: Humanizmus politický. (A politikai és költői humanizmus.) KŽ 49. sz. [A társadalmi igazság és a költészet viszonyáról.]

ARNAUTOVÁ, M.: O skutečné a zdanlivé jednotě obsahu a formy v moderní poesii. (A tartalom és forma valóságos és vélt egysége a modern költészetben.) ČR 3. sz. 149—152. [Voznyeszenszkij költészetéről.]

BAKOŠ, M.: Kritika a teoretik avantgardy. (Az avantgardizmus kritika és teoretikusa.) KŽ 39. sz. 10. [M. Považan kritikus és publicisztikai munkásságának mbitatása.]

BROŽEK, VL.: K otázce principu stranickosti v umění. (A pártosság kérdése a művészetben.) OMF 2. sz. 117—123.)

CHVÁTEK, KV.: K diskusi o vývoji naší socialistické kultury. (A socialista kultúránk fejlődéséről szóló vitához.) ČL 6. sz. 483—502. [A szerző válaszol könyve bírálóinak, felvázolja a socialista kultúra fejlődését a cseh irodalomban.]

CHVÁTEK, KV.: O principiální přístup k hodnocení vývoje naší socialistické kultury. (Szocialista kultúránk fejlődésének elvi értékelése.) FČ 4. sz. 574—581. [A realizmusról vallott nézeteinek kifejtése Václavек könyvével kapcsolatban.]

ČERNÁ, M.: K problému periodizace dějin literatury národů Jugoslaviie. (A jugoszláv népek irodalomtörténetének korszakolási problémájához.) Slavia 4. sz. 532—543.

ČERNÝ, V.: Horst' poznámok a kafkovskom románe a Kafkovom svete. (Megjegyzések Kafka regényéről és Kafka világáról.) SP 10. sz. 80—95.

DROZDA, M.: Umeni věc života. (A művészet az életre tartozik.) LN 41. sz. [Viktor Sklovszkijről.]

FISCHER, E.: Jaro, Vlastovky a Franz Kafka. (Tavas, fecskék és Fr. Kafka.) LN 41. sz. [A libicei Kafka-konferencia értékelése, válassz A. Kurella cikkére.]

FLBISCHMANN, I.: O interpretaci umění. (A művészet interpretációjáról.) LN 43. sz. [A mai irodalom általános „elfilozófizálódásáról”.]

GOLDSCHUCKER, E.: Dnešní potřeby — zítřejší perspektivy. (Mai szükségletek — holnap perspektívák.) LN 40. sz. [Válassz A. Kurella cikkére, a Kafka-konferenciáról.]

HÁJEK, J.: O předrokladech současného románu. (A mai regény feltételeiről.) Plamen 10. sz. 1—4. [Elhangzott Leningrádban az író-találkozón.]

HABÁK, J.: Úvahy o problematice žánrového povědomí v současné české próze. (Adalékok a mai cseh próza műfaji jellegének problematikájához.) ČL 5. sz. 375—391.

HRSŮVSKÝ, I.: Rozpaky nad moderním umením. (A zavarbaejtő modern művészet.) OMF 3. sz. 247—254. [A realizmus és a modern áramlatok viszonyáról.]

KARST, R.: Dva světy Franze Kafky žili Kafka bez metafiziky. (Kafka két világa, vagy Kafka metafizika nélkül.) Plamen 10. sz. 119—124.

KARVÁS, P.: O kritizme literatury. (Az irodalom kritizmusáról.) KŽ 48. sz. [A kritizmus jogosságáról, szükségességéről és jelentőségéről.]

KOLÁR, J.: Ze vztahů lidovou, pololidovou a náročnou literaturu v 16. století. (A népi irodalom, a félig népi és műirodalom viszonya a XVI. században.) LF 114—126.

KREJČÍ, K.: Antiromantická poema u Slovanů. (Antiromantikus poema a szlávoknál) Slavia 2. sz. 180—197.

LAJČIAK, M.: Literatura bez náboženstva. (Irodalom vallás nélkül.) OMF 2. sz. 147—149. [Az irodalom ateista feladatai.]

OKÁLI, D.: Poznámky k diskusi o avantgarde. (Megjegyzések az avantgard-vitáról.) SP 12. sz. 62—70. [A szlovák folyóiratokban folyó avantgard-vitához.]

PETRIK, VL.: Slovenská literárna veda 1963. (A szlovák irodalomtudomány 1963-ban.) KŽ 48. sz.

REIMAN, P.: Odkaz Franze Kafky. (Fr. Kafka üzenete.) NMysl 10. sz. 1261—1265. [A marxista irodalomkritika feladatai Kafka értékelésében.]

SVATŇ, VL.: Individuální vůle a logika celku. (Poznámky o dvojím proudu v mladé sovětské próze.) (Individuális akarat és az egység logikája.) [Megjegyzések a mai szovjet próza két áramlatáról.] ČR 3. sz. 128—133.

VÁVRA, J.: Devětsil a sovětská avantgarda 1923—1926. (A Devětsil és a szovjet avantgardizmus 1923—1926.) ČL 5. sz. 418—427. [Ismeretlen dokumentumok közlésével.]

VOLKE, J.: K otázkám společenské funkce umění. (A művészet társadalmi funkciójának kérdéséhez.) ČL 5. sz. 392.

WAGNER, M.: Lyrizace prózy na postupu. K lyrickému proudu v současné sovětské próze. (A próza lírizálásának előretörése. A mai szovjet próza lírai áramlatához.) ČR 3. sz. 139—145.

FRANCIAORSZÁG

GAUGEARD, J.: Brecht et la poésie de la raison dialectique. LFr 1039. sz. [A. Gisselbertnek a Sorbonne-on elhangzott beszámolóját ismertet.]

GIGNOUX, H.: Dürrenmatt et le comique contemporain. Es 2. sz. 234—277.

HOWLETT, J.: Thèmes et tendances d'avant-garde dans le roman d'aujourd'hui. LLN 32. sz. 139—148. [A jelenkori regény tartalmi és formai problémái.]

LUKACS, G.: Préface à l'Esthétique. Eu 11—12. sz. 187—205.

MAGNY, O. de: Ecriture de l'impossible. LLN 32. sz. 125—133. [A modern irodalom meg van fosztva a

tudástól, önmagában is kételkedik. Értéke és erenye, hogy nagy erőfeszítéseket tesz arra, hogy ne hallgasson arról, amit nem tud kifejezni.]

MAGNY, O. de: Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure. LLN 41. sz. 139—153. [Az írói igénye a lélektan legtavolbb zónáinak a feltárása, vagyis olyan csillagtestek gravitációját meghatározni, amelyeknek a fénye az emberekhez alig ér el.]

MOULOUD, N.: Forme, sens et dialectique dans l'esthétique de Hegel. RĚ 1. sz. 33—63. [Megjegyzések Hegel művészetfelfogásához.]

- BEKER, M.: Suvremeni engleski kritičar F. R. Leavis. (F. R. Leavis, a mai angol kritikus.) UR 7, 217–232. [A Scrutiny c. folyóirat (1932–1953) volt szerkesztőjének pályaképe.]
- DAMNJANOVIĆ, M.: Kritika teorije umetničkih simbola u delu Suzanė Langer. (A művészi szimbólumok elméletének kritikája, S. Langer műveiben.) Knj 37, k. 405–447. [A szimbólumok problematikájával foglalkozó legújabb esztétikai irodalom kritikai szemléje.]
- DAMNJANOVIĆ, M.: Problem eksperimentalne metode u estetici. Izraz 14, k. 453–466. [A kísérletezés módszere az esztétikában; a kérdés irodalmának kritikai szemléje.]
- FLAKER, A.: Na marginama programa književnih sekcija. (Az irodalmi szekciók programjának margójára.) UR 345–353. [Jegyzetek a szófiai szlavista kongresszusáról.]
- GAYRIN, M.: Oblikovanje pristora i simbolika prostora u Kafkinu romanu *Der Prozess*. (A tér ábrázolása és a tér szimbolikája Kafka *Der Prozess* c. regényében.) UR 197–216.
- GRČEVIĆ, Fr.: Estetički spisi Bogdana Popovića. (B. Popović esztétikai írásai.) UR 319–325.
- HALL, R. A. JR.: Književnost, život i jezik. (Irodalom, élet és nyelv.) Delo 9, k. 867–881. [Ún. elasztikus irodalomelméletének alapítói. Fordítás angolból.]
- KOLJEVIĆ, N.: Kritika poezije i pesnička kritika. Izraz 14, k. 97–101. [T. S. Eliot *Hamlet*-interpretációjáról.]
- KOLJEVIĆ, N.: Poezija kao etička svest o ljudskoj istoriji. (A költészet mint az emberiség történetének erkölcsi tudata.) Knj. 37, k. 42–51. [Eliot, T. S. kritikai álláspontjáról és annak költői megvalósításáról.]
- LATKOVIĆ, V.: Matavuljevi pogledi na književnost. (S. Matavulj irodalmi nézetei.) KJ 161–173.
- LUKIĆ, Sv.: Sociološki metod i perspektive sociološke kritike umetnosti. (A szociológiai módszer és a szociológiai műkritika perspektívái.) Izraz 14, sz. 168–178.
- LUKIĆ, Sv.: Tri skice iz istorijske estetike. Delo 9, k. 1445–1458. [3 fejezet a történeti esztétikából: a nevetés a költészetben; intuíció és élmény; a műalkotás feltételei.]
- MILISAVAC, Ž.: Značaj satire u razvoju realisma u srpskoj književnosti. (A satíra jelentősége a szerb realista irodalom fejlődésében.) LMS 392 k. 59–77.
- NEDELJKOVIĆ, Dr.: Tri odlike ruske realističke teorije u poređenju sa zapadnoevropskom. Prilozi 29, k. 127–156. [Az orosz forradalmi demokraták elmélete összehasonlítva a nyugat-európai realizmus-elméletekkel.]
- PALAVESTRA, P.: Tokovi tradicije — srpska i hrvatska poezija XX. veka. (A hagyomány folyamai — szerb és horvát költészet a XX. században.) S 18, k. 101–119.
- PANTIĆ, M.: Jugoslovenska književnost i usmena narodna književnost od XV do XVIII veka. (A szerb népköltészet és műköltészet viszonya a XV–XVIII. sz.-ban.) Prilozi 29, k. 17–44.
- PAVLOVIĆ, DR.: Elementi humanizma u srpskoj književnosti XV veka. (Humanista elemek a XV. századi szerb irodalomban.) Prilozi 29, k. 5–16.
- PETREŠ, FR.: Elementi „zabavne” proze. (A „szórakoztató” próza elemei.) UR 339–341.
- POGANČIK, J.: Stritarovi pogledi na književnost. Izraz 14, k. 391–398. [Stritar, J. (1886–1923), szlovén kritikus irodalmi-esztétikai nézetéről.]
- POPOVIĆ, SL.: Razmatranja o interesu čitalaca za književna dela i redu u njihovom životu. Knj 37, k. 485–493. [Az olvasó és az irodalmi mű viszonyáról.]
- RANKOVIĆ, M.: O nejednakom odnosu između razvika umetnosti i razvika društva. (A művészeti és társadalmi fejlődés egyenlőtlenségéről.) Izraz 14, k. 205–223. [Marx, Lefebvre és Hauser véleményének szembeállításával.]
- SOLAR, M.: „Zabavna” i „dosadna” književnost. („A szórakoztató” és az „untató” irodalomról.) UR 342–343.
- ŠKREB, ZD.: Shematičnost „zabavne književnosti”. (A „szórakoztató irodalom” sematizmusáról.) UR 335–338.
- ŠUPER, R.: Sloboda i polideterminizam u kritici kulture Delo 9, k. 1423–1443. [Szabadság és többoldalú determinizmus a kultúra kritikájában: a totalitás fogalmáról, a tükrözésről, a progresszív és regresszív fejlődésről, az elidegenedésről.]
- VELMAR-JANKOVIĆ, Sv.: Izgledi i dileme. (Perspektívák és dilemmák) Knj 37, k. 324–330. [A regény és az olvasó, ill. a költészet és az olvasó viszonyáról.]
- VUČENOV, D.: Glavne faze u razvoju srpskog realizma. (A realizmus fő fejlődési szakaszai a szerb irodalomban.) Prilozi 29, k. 87–125.
- ŽMBGAC, V.: O terminu „zabavna književnost” (A „szórakoztató irodalom”-terminusról.) UR 333–335.
- ŽMBGAC, V.: Strujanja u suvremenoj dramii. (Áramlatok a mai drámban.) UR 303–317.

LENGYELORSZÁG

- BARTOSZEWICZ, A.: Z dziejów polskiej terminologii literackiej pierwszej połowy XIX wieku. (A XIX. század első felében használt lengyel irodalmi terminológia történetéből.) PL 133–180. [Az irodalmi műfajok és az eszmei mondanivaló meghatározására szolgáló terminusok ismertetése.]
- CALLOIS, R.: Estetyka uogólniona. (Általános esztétika.) Tw 10, sz. 40–56. [A forma, a szépség és a művészet fogalmának elemzése.]
- JAKUBIEC, M.: U źródeł romantycznej ludowości niektórych literatur słowiańskich. (A romantikus népiesség forrása néhány szláv irodalomban.) PSI 5–36.
- JANION, M.: Zmierzch romantyzmu. (A romantika alkony.) PL 313–332. [A lengyel romantikus irodalom sorsa 1848–1863 között.]
- KMITA, J.: O wartości poznawczej dzieła literackiego. (Az irodalmi mű jelentősége a megismerésben.) StF 1, 87–109. [Angol és orosz r. sz.]
- KWIATKOWSKI, J.: Poezja a kultura masowa. (Költészet és a tömeges kultúra.) ZLit 45, sz. [Zaworski az avantgardizmusról szóló könyvének bírálata.]
- ŁAPIŃSKI, ZD.: Psychology versus Literary Study. (A lélektan és az irodalmi kutatás.) ZRL 1, [10.], sz. 78–88.
- MADEYSKI, J.: Kłopoty z awangardą. (Gondok az avantgarddal.) ZLit 41, sz.
- MORAWSKI, ST.: Przedmiot i metoda estetyki. (Az esztétika tárgya és módszere.) StF 3–4, sz. 175–205. [Angol és orosz r. sz.]
- NOWAKOWSKI, R.: W zwierciadlanej soli poezji wapółczesnej. (A mai költészet tükrötermében.) ZLit 50, sz. [A LTA Irodalomkutató Intézetében a XX. század költészetéről tartott előadásokról.]
- OPACKI, I.: Krzyżowanie się postaci gatunkowych, jako wyznacznik ewolucji poezji. (A műfaji alakzatok kereszteződése mint a költészet fejlődésének meghatározója.) PL 349–389. [A genológiai kutatás irányai.]
- PEŁO, J.: Quasi-sady a dzieło literackie. (A quasi-féletek és az irodalmi mű.) PL 3, 601–670. (Vita Roman Ingarden igazság-felfogásával.) ZLit 48, sz.
- POMORSKA, K.: Teoria języka poetyckiego i przedmiot poetyki w tzw. szkole formalnej. (A költői nyelv elmélete és a poétika tárgya az ún. formalista iskolában.) PL 4, 391–414. [Az orosz formalista iskoláról.]
- PUTRAMENT, J.: Kilka uwag na marginesie zaangażowania. (Néhány megjegyzés az elkötelezettség margójára.) Kultura 5, sz.

SCHAFF, A.: Język a myślenie. (Nyelv és gondolkodás) StF 1. 3–41. [Orosz és angol rés.]
 STAWIŃSKA, I.: Problem gatunków literackich w kręgu krytyków z Chicago. (Az irodalmi műfajok kérdései a chicagói kritikusoknál.) ZRL 1. [10.] sz. 105–121.
 STAWIŃSKI, J.: Wzorce poetycki awangardy krakowskiej. (A krakkói avantgardisták költői elvei.) ZLit 48. sz.
 SZEWCHYK, J.: Estetyka-normatywna czy opisowa? (Normatív vagy leíró esztétika?) StF 2. 127–137. [Hozzászólás R. Ingarden esztétikai tanulmányai orosz nyelvű kiadása elé (1962) írt előszavához.] [Orosz és angol rés.]
 TRYNAŁOWSKI, J.: Evolution de la poésie lirique. (A lírai költészet fejlődése.) ZRL 1 [10.] sz. 89–104.
 ZIMAND, R.: „Uznanie” i „nobilizacja” literatury kryminalnej. (A bűnügyi irodalom „elismerése” és „előléptetése”) KS 2. sz. 89–107.
 „Kryminal” — forpcztá literatury masovej. (A bűnügyi regény, mint a széles néptömeg irodalmának előfutára.) Kultura 21. sz.

Vita a kritikáról

ELEKTROWICZ, L.: „Epoka oralna” i szanse literatury. („A szóbeliség korszaka” és az irodalom esélyei.)

ZLit 33. sz. [A televíziójáték, a hangjáték mint irodalmi műfajok.]
 GOŚLICKI, J.: Dla kogo pisze krytyk? (Kinek ír a kritikus?) ZLit 39. sz.
 JAKUBOWSKI, J. Z.: O krytyce-spokojnie i z tróską. (A kritikáról — nyugodtan és gondosan.) Kultura 19. sz. [A lengyel kritika eszméiségéről, hiányosságairól.]
 KOGUT, B.: Dla kogo krytyk nie pisze? (Kinek nem ír a kritikus?) ZLit 42. sz.
 LAM, A.: Krytyka czy krytyczka. (Kritika vagy kritikácska?) ZLit 38. sz.
 LISIECKA, A.: Krytyka — także zamulająca? (A kritika is ködösít?) ZLit 36. sz.
 MACIEJEK, WŁ.: Krytyka literacka i ideologia. (Az irodalmi kritika és az ideológia.) ZLit 37. sz.
 MAGIA, W.: Tarapaty współczesnego krytyka. (A mai kritikus hányattasai.) ZLit 41. sz.
 NAPIÓRKOWSKI, R.: Krytycy, recenzenci, redaktorzy, pisarze. (Kritikusok, recenzensek, szerkesztők, írók.) Kultura 18. sz. [Egyúttal való viszonyukról és feladataikról.]
 SZPOTAŃSKI, J.: Z legend dawnego Egiptu. Kultura 4. sz. [A kritikus módszereiről és feladatairól.]
 ZABICKI, ZB.: Krytyka i program. (Kritika és program.) ZLit 40. sz.

NÉMET DEMOKRATIKUS KÖZTÁRSASÁG

ANDRES, ST.: Mythos und Dichtung. DR LXXXIX. 12. sz. 44–53.
 BRECHT, B.: Die dialektische Dramatik. (1931 fragmentarisch) SF. XV. 2/3. sz. 173–183.
 DESSAU, A.: Zum Problem der epischen Kunst. BRPh (1963) II. 52–69.
 EGRI, P.: Anger and Form. ZfA XI. 3. sz. 269–280.
 GRASSHOFF, H.: Zur Rolle des Sentimentalismus in der historischen Entwicklung der russischen und der westeuropäischen Literatur. ZfS VIII. 4. sz. 558–570.
 KABEL, R.: Die verzerrte Welt. Zur grotesken Prosa des Expressionismus. DR LXXXIX. 5. sz. 40–45.
 KUCZYŃSKI, J.: Politik und Ästhetik: Zu Wordsworths Vorwort der Lyrischen Balladen. ZfA XI. 4. sz. 377–385.
 MITTENZWEI, W.: Brecht und Kafka. SF XV. 4. sz. 618–625.
 PETRONIO, G.: Proposte e ipotesi di lavoro per uno studio sul romanticismo. BRPh II. 1. sz. 116–126.

PEUKERT, H.: Über die Funktion des quantifizierenden Vervielfachens bei den Slawen. ZfS VIII. 3. sz. 386–398.
 PLAVIUS, H.: Der positive Held im sozialistischen Realismus und der neue Charakter der Arbeit. DZPh XI. 8. sz. 933–955.
 PRAECHT, E.: Probleme des künstlerisch-realistischen Schaffens. DZPh XI. 8. sz. 956–977.
 REDEKER, H.: Beobachtung oder Praxis. Über Wesen und Funktion unserer Kunst. DZPh XI. 7. sz. 805–825.
 SCHAUMANN, G.: Zum Problem des positiven Helden in der sozialistischen satirischen Komödie. ZfS VIII. 3. sz. 452–467.
 SCHRÖBLER, I.: Von den Grenzen des Verstehens mittelalterlicher Dichtung. GRM XLIV. Neue Folge XIII. 1. sz. 1–14.
 SCHWINGE, E.—R.: Zur Kunsttheorie des Horaz. Phil CVII. 1/2. sz. 75–96.

NÉMET SZÖVETSÉGI KÖZTÁRSASÁG

ARNDT, A.: Gesellschaft, Politik und schöpferische Notwendigkeit. Akzente X. 3. sz. 322–351.
 BAUSINGER, H.: Aufklärung und Aberglaube. DVJS XXXVII. 3. sz. 345–362.
 BONDY, FR.: Roman und Theater zwischen Gesellschaftskritik und Experiment. Akzente X. 2. sz. 228–237. 3. sz. 351–364.
 BUTOR, M.: Individuum und Gruppe in Roman. Akzente X. 6. sz. 674–690.
 BUTOR, M.: Balzac und die Wirklichkeit. DNR LXXVI. 1. sz. 61–75.
 EMBICH, W.: Dichterischer und politischer Mythos. Ihre wechselseitigen Verblendungen. Akzente X. 1.

191–210. [Hauptmann, Goethe, Kafka, Th. Mann stb.]
 FRIEDRICH, W.—H.: Sophokles, Aristoteles und Lessing. I. rész. Euph LVII. 1/2. sz. 4–27.
 FUSS, K.: Der Held, Versuch einer Wesensbestimmung. ZDPh LXXXII. 3. sz. 295–312.
 MATL, J.: Die gemeineuropäischen Elemente in den slavischen Literaturen. WSJb X. 49–57.
 RÜDIGER, H.: Zwischen Interpretation und Geistesgeschichte. Zur gegenwärtigen Situation der deutschen Literaturwissenschaft. Euph. LVII. 3. sz. 227–244.
 SAIKO, G.: Der Roman — heute und morgen. WZ IX. 2. sz. 37–40.

OLASZORSZÁG

AMBROGIO, I.: Belinskij e la teoria del realismo. Contemporaneo 68. sz. 3–28.
 CAPANNA, F.: A proposito di *Crocianesimo e dialettica*. Be 5. sz. 600–602. [A Be 1963. 3. sz.-ban megjelent Cesa-cikkkel kapcsolatos kiegészítések, félreértések tisztázása.]

CESA, C.: A proposito di *Crocianesimo e dialettica*. Postilla. Be 5. sz. 605–607. [Válasz és a viták összefoglalása.]
 FRANCHINI, R.: A proposito di *Crocianesimo e dialettica*. Be 5. sz. 602–604. [Hozzászólás Cesa cikkéhez, válasz Capanna glosszájára.]

- MANACORDA, G.: Polemiche letterarie del dopoguerra. Contemporaneo 87. sz. 40–61. [A háború utáni irodalmi viták összefoglalása.]
- MENGALDO, P. V.: Cesare Segre: Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana. Be 5. sz. 610–707. [Segre tanulmányának (Milano, Feltrinelli, 1963) ismertetése, kritikája és a körülötte kialakult vita értékelése.]
- PLEBE, A.: Un Festival alla ricerca di un' ideologia. Contemporaneo 87. sz. 10–13. [Beszámoló az 1963.

- október 2–9. között Palermóban az avantgardról tartott konferenciáról.]
- POLITTI, G.: La funzione della critica. Fle 1963. 42. sz. [Beszámoló a Verrucchinóban megrendezett XII. kritikus és művész kongresszusáról.]
- SCRIVANO, R.: La discussione sul Manierismo. RLI 2. sz. 200–231. [Scrivano, *Il Manierismo nella Letteratura del '500*. (Padova, 1959) c. könyve óta felmerült problémák, új eredmények és a könyv kiváltotta visszhang feldolgozása.]

ROMÁNIA

- ASTURIAS, M. Á.: La novela y la sociología. (A regény és a szociológia.) RFRG 2. sz. 301–312. [A regény hasznos anyagot szolgáltathat a szociológiai kutatások számára.]
- COSTEA, D.: Aspecte ale conceptului de inovație în poezie. (Az újítás fogalmának bizonyos aspektusai a költészetben.) SB 9. sz. 76–79. [Az újítás szerepéről a mai költészetben.]
- CRACIUN, V.: Caracter și personaj. (Jellem és személyiség.) IL 8. sz. 44–47. [Hozzászólás a jellem és a személyiség ábrázolásáról indított vitához.]
- DRAGAN, M.: Critică literară sau apologie? (Irodalmi kritika vagy védőbeszéd?) IL 9. sz. 56–62. [A jó kritikának objektívnek, elfogulatlanak kell lennie.]
- FACON, N.: Noțiunea de „realism” în critica italiană de la romantici la veristi. (A realizmus fogalma az olasz kritikában a romantikusoktól a veristákig.) RFRG 1. sz. 83–106. [A verizmus eredetéről és viszonyáról a kritikai realizmushoz és a francia naturalizmushoz.]
- GEORGESCU, P.: Titu Maiorescu-critic literar. (T. M. — az irodalomkritikus.) VR 12. sz. 101–146. [T. M. irodalomkritikai működésének részletes analízise.]

- MICU, D.: Contradicțiile simbolismului. (A szimbolizmus ellentmondásai.) SB 11. sz. 53–78. [A szimbolizmusról írt hosszabb tanulmány egyik fejezete. A francia szimbolisták hatása a románokra.]
- MICU, D.: Inceputurile simbolismului românesc. (A román szimbolizmus kezdetei.) VR 6–7. sz. 135–156. [A szimbolizmus jelentkezése a sajátos román viszonyok között a XIX. sz. második felében.]
- NEGRU, R.: Noțiunea de monumental în literatură. (A monumentális fogalma az irodalomban.) IL 8. sz. 48–50. [Im. Janosi *Romanul monumental și secolul XX* c. művének méltatása kapcsán a fogalom vizsgálata.]
- NOVICOV, M.: Realismul socialist ca mișcare literară. (A szocialista realizmus mint irodalmi mozgalom.) VR 12. sz. 156–181. [Elméleti-politikai cikk a szocialista realizmus meghatározásáról, kialakulásáról és irodalmi mozgalommá válásáról.]
- PIRU, AL.: Particularități ale realismului critic românesc dintre cele două războaie. (A román kritikai realizmus sajátosságai a két világháború között.) VR 6–7. sz. 157–162. [A román kritikai realizmus szerepe és értékelése.]

Tartalom

A. VARTANOV:

Az idő eldönti a vitát (Az irodalom és a képzőművészet viszonya) 367

G. STEINER:

Világirodalom és világirodalom-tudomány 384

MOHAY BÉLA:

A mai ausztrál irodalom arca 391

William Shakespeare (1564—1964)

A. KETTLE:

Shakespeare négyszáz év után 400

A. A. ANYIKSZT:

A dráma nagy költője 411

SZENCZI MIKLÓS:

Shakespeare a szovjet kritikában 421

LUKÁCS GYÖRGY:

Shakespeare időszzerűségének egyik aspektusáról 430

JAN KOTT:

Titánia és a számárfő 434

DOKUMENTUM

BÁDER DEZSŐ

Gerhart Hauptmann levelei Hatvany Lajoshoz 445

ILLÉS LÁSZLÓ:

Írni — állástfoglalni? 448

Jean-Paul Sartre megmagyarázza a *Szavakat* (J. Piatier riportja) 454

SZEMLE

SIPOS ISTVÁN:

A tragikumról (Megjegyzések N. Jasztrebova tragikumelméletéről) 459

NEMÉNYI KÁZMÉR:

Tomasi di Lampedusa regénye a kritikák tükrében 463

MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR EDIT:

Német drámaírók magyar színpadon (1790—1867) 468

DÁN RÓBERT:

Magyar irodalom — héberül (Önálló kiadványokban) ... 479

KÖNYVEK

- Gordon Ross Smith: A Classified Shakespeare Bibliography 1936—1958. (*Kéry László*) 485
- Andrew Robert Burn: The Lyric Age of Greece (*Falus Róbert*) 486
- История русского романа (*Karancs László*) 487
- Alrik Gustafson: A History of Swedish Literature (*Bisztray György*) 489
- Essays and Reviews from the Times Literary Supplement 1962. (*Fekete Sándor*) 490
- Studies in English Renaissance Literature (*Sarbu Aladár*) 490
- Kurt Schnelle: Aufklärung und klerikale Reaktion (*Salyámosy Miklós*) 492
- Hermann Hettner: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. (*Klaus Hammer*) 492
- Dagobert D. Runes—Xaver Schnieper: Illustrierte Geschichte der Philosophie (*Nádor György*) 494
- Н. Сельвинский: Студия стиха (*Gáldi László*) 495
- Sven Möller Kristensen: Digtingens teori (*Bisztray György*) 497
- H. Schützinger: Ursprung und Entwicklung der arabischen Abraham—Nimrod Legende (*Komoróczy Géza*) 497
- Szauder József: Olasz irodalom — magyar irodalom (*T. Erdélyi Ilona*) 499
- Эхно Карху. Финляндская литература и Россия 1800—1850. (*Voigt Vilmos*) 500
- Gogol in literatura română. 1860—1960 (*Csatári Dánielné*) 502
- Tchékhov en Roumanie. 1895—1960. (*Csatári Dánielné*) 503
- Olga Smoljan: Friedrich Maximilian Klingler (*Klaus Hammer*) 503
- R. Friedenthal: Goethe — Sein Leben und seine Zeit (*György József*) 505
- Słownik Języka Adama Mickiewicza, Tom I. (A-C) (*Benkő László*) 506
- Joachim Kaiser: Grillparzers dramatischer Stil (*N. g. B.*) 508
- Jean Bruneau: Les débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831—1845. (*Hopp Lajos*) 509
- Borge Gedso Madsen: Strindberg's naturalistic theatre (*Bisztray György*) 510
- D. W. Jefferson: Henry James and the Modern Reader (*Kretzoi Miklósné*) 511
- C. B. Purdom: A Guide to the Plays of Bernard Shaw (*Koczur Gizella*) 513
- A. D. Moody: Virginia Woolf (Writers and Critics) (*Koczur Gizella*) 514
- Matija Murko: Izbrano delo (*Angyal Endre*) 515
- Thomas Mann: Briefe I—II. (*Kunszery Gyula*) 517
- Horst Bienek: Werkstattgespräche mit Schriftstellern (—sl—) 519
- Marin Franičević: Književnost jučer i danas (*Lőkös István*) 520
- Elmer Rice: The Living Theatre (*Varannai Aurél*) 521

HÍREK

Irodalomelméleti Repertórium 1963. II. félév 528

Содержание

<i>А. Вартанов</i> : Спор решит время (об отношении литературы и изобразительных искусств)	367
<i>Г. Штейнер</i> : Мировая литература и мировое литературоведение	384
<i>Бела Мохачи</i> : Облик сегодняшней австралийской литературы	391

Вильям Шекспир (1564—1964)

<i>А. Кеттл</i> : Шекспир спустя четыреста лет	400
<i>А. А. Аникст</i> : Великий творец драмы	411
<i>Миклош Сенци</i> : Шекспир в советской критике	421
<i>Дёрдь Лукач</i> : Об одном из аспектов современности Шекспира	430
<i>Ян Котт</i> : Титания и ослиная голова	434

ДОКУМЕНТЫ

<i>Дежё Бадер</i> : Письма Герхарта Гауптмана Лайошу Хатвани	445
<i>Ласло Иллеш</i> : Писать — занять позицию?	448
<i>Жан-Поль Сартр</i> объясняет «Слова»	454

ОБОЗРЕНИЕ

<i>Иштван Шипош</i> : О трагическом (Заметки о теории трагического Н. Ястребовой)	459
<i>Казмер Немени</i> : Роман Томазо ди Лампедузы в зеркале критики	463
<i>Эдит Часар Маюсне</i> : Немецкие драматурги на венгерской сцене (1790—1867)	468
<i>Роберт Дан</i> : Венгерская литература — по-еврейски (отдельные издания)	479

О КНИГАХ

СООБЩЕНИЯ

Sommaire

<i>A. Vartanov</i> : Le temps franche la discussion (La relation entre la littérature et les beaux-arts)	367
<i>G. Steiner</i> : La littérature mondiale et la science de la littérature mondiale	384
<i>B. Mohay</i> : La littérature australienne d'aujourd'hui	391

William Shakespeare (1564—1964)

<i>A. Kettle</i> : Shakespeare d'après 400 ans	400
<i>A. A. Anirte</i> : Un grand poète dramatique	411
<i>M. Szeneci</i> : Shakespeare dans la critique littéraire soviétique	421
<i>Gy. Lukács</i> : Quelques aspects de l'actualité de Shakespeare	430
<i>J. Kott</i> : Titanie et la Tête d'Âne (Bottom)	434

DOCUMENTS

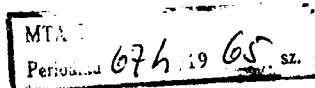
<i>D. Báder</i> : Lettres de G. Hauptmann à Lajos Hatvany ...	445
<i>L. Illés</i> : Écrire — c'est prendre position?	448
<i>J.—P. Sartre</i> explique <i>Les Mots</i>	454

REVUE

<i>I. Sipos</i> : Sur le tragique (Quelques remarques sur la théorie du tragique de N. Iastrebova)	459
<i>K. Nemény</i> : Le roman de Tomasi di Lampedusa et la critique littéraire	463
<i>M^{me} Mályusz-Császár</i> : Auteurs dramatiques allemands dans les théâtres hongrois (1790—1867)	468
<i>R. Dán</i> : La littérature hongroise en langue hébraïque (Dans les ouvrages imprimés à part	479

COMPTES-RENDUES

NOUVELLES



Megjelent az AKADÉMIAI KIADÓ gondozásában:

KLANICZAI TIBOR
275 oldal
25X21 cm
Köve 45,— Ft

Marxizmus és irodalomtudomány

Klaniczay Tibor marxista irodalomtudományunk olyan időszerű és sokat vitatott kérdéseivel foglalkozik új könyvében, mint a polgári irodalomtudományhoz való viszony, az irodalomtörténeti szintézis, az irodalmi korszakok elhatárolása, a stílusvizsgálat helye a marxista kutatásban, a nacionalizmus irodalmunkban és kritikai életünkben, az összehasonlító irodalomtudomány és irodalomtörténetírásunk internacionalista feladatai, a filológia és a szövegkritika szerepe a marxista tudományban, irodalomtudományunk felszabadulás utáni fejlődése stb. E problémák tárgyalása közben elvi vitát folytat a polgári irodalomtudomány képviselőivel, elsősorban Horváth Jánossal, és bírálja a marxista irodalomelmélet egyes korábbi állásfoglalásait, amelyek Révai József és Lukács György nevéhez fűződnek.

*

**TRENCSENYI-
WALDAFEL IMRE**
Tíz füzetben
1089 oldal
tanulmányonként 1
arckép
7X10 cm
A 10 füzet tokban
35,— Ft

Klasszikus arcképek

A Klasszikus arcképek című gyűjtemény tíz tanulmányt foglal magában a klasszikus ókor irodalma köréből, s tömören elemzi hat görög és négy római remekíró életművét. Az olvasó előtt elvonulnak a legnagyobbak: Homéros, Hésiodos, Aischylos, Sophoklés, Aristophanés, Menandros, Terentius, Cicero, Vergilius és Horatius alakjai, de mellettük és köröttük ott vannak a kortársak is, s a háttérben a műveikben tükröződő társadalmi valóság.

Előkészületben az AKADÉMIAI KIADÓ gondozásában:

Szerkesztette:
Zuzana Adamová,
Karol Rosenbaum,
Sziklay László
kb. 560 oldal
Kötve kb. 80,— Ft

Tanulmányok a csehszlovák—magyar irodalmi kapcsolatok köréből

A gyűjtemény a csehszlovák—magyar irodalmi kapcsolatok egy-egy fő kérdésére hívja fel a figyelmet. A tanulmányok a történelmi és társadalmi háttér alapos vizsgálata mellett elemzik a feudalizmus, a huszita kor, a barokk korszak, a kuruc kor, a XIX. század első és második fele, századunk eleje, a két háború közti időszak, majd a felszabadulás utáni kor irodalmának számos, eddig teljesen feltáratlan magyar—cseh és magyar—szlovák kapcsolatát és párhuzamát, melynek ismerete a magyar irodalom beható elemzéséhez is nélkülözhetetlen.

*

SZIKLAY LÁSZLÓ
kb. 180 oldal
15X21 cm
Fűzve kb. 20,— Ft

Az ifjú Hviezdoslav

(Irodalomtörténeti füzetek 50.)

A szlovák irodalom legnagyobb költője Hviezdoslav, aki középiskoláit Miskolcon és Kézsmárkon végezte, Arany és Petőfi hatására magyarul írta első verseit. A szerző, a korszak társadalmi és irodalompolitikai viszonyainak ismertetése után elemzi azokat a hatásokat, amelyek nyomán a magyarul verselő, a magyar népet élete végéig szerető ifjúból a szlovákság legjellegzetesebb, korszakalkotó költője lett.

Ára: 10,— Ft

Előfizetés egy évre 32,— Ft

KRITIKA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETE, A MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG ÉS A MAGYAR ÍRÓSZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

A Kritika kulturális fejlődésünk tisztázatlan és vitatott kérdéseire keres választ, s a korszerű tudományos világnézet elvi alapján elemzi a magyar és a világirodalom, az irodalomelmélet legjelentősebb és legidősebb problémáit. Ismerteti a képzőművészetek és a zene világában zajló vitákat, valamint az irodalmi szempontból hasznosítható tudományos eredményeket. A tanulmányokat friss irodalmi és művészeti *kritikai*, *vita-* és *tájékoztató* rovatok egészítik ki.

✱

Felolós szerkesztő:

Diószegi András

Megjelenik havonként

Előfizetési díj

Egy évre 84,— Ft, fél évre 42,— Ft

Példányonkénti eladási ára 8,— Ft



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST